

Manifesternes Anden Del



Anden Del af kombineret Højmoderne/Globalæstetisk opgave- 2001

Afdelingen for Kunstteori & Formidling ved lektor Carsten Juhl
Det Kongelige Danske Kunstakademi

Smike Käsner

Manifesternes Anden Del

Fortsat

Indholdsfortegnelse

0.0 Forord	side 2
0.1 Indledning	side 2
1.0 Det Højmoderne	side 3
1.1 Fra det højmoderne til det postmoderne	side 5
2.0 Det moderne øje	side 8
2.1 Den moderne sansning i øvrigt	side 9
2.2 Det moderne billedsprog	side 11
2.3 Den moderne fremtid	side 16
3.0 Teknologiens og den eksakte videnskabs rolle	side 22
3.1 Acceleration	side 27
3.2 Artificialitet	side 30
3.3 Den indre artificialisering	
4.0 Teknologien som katalysator for kunsten	side 37
4.1 Teknologien og videnskaben efter Højmodernismen	side 38
4.2 Fra begrebet kunst til fænomenet kunstner	side 41
4.3 Arven efter pop og koncept	side 44
4.4 Kapitalismens begrænsende effekt	side 47
4.5 Den filosofiske begrænsning	side 48
4.6 Den institutionelle begrænsning	side 49
4.7 Kunsten som pligt	side 50
4.8 Ressourser til kunsten	side 51
4.9 Mytologiseringens begrænsning	side 52
4.10 Emnets begrænsning	side 53
4.11 Begrænsningerne for teknologien og videnskaben	side 55

4.12 Det udvidede kunstbegreb side 56

4.13 Fastholdelse i det gamle side 59

5.0 Manifestet side 62

5.1 Strategi for det *fabrikerede* manifest side 65

Følgrebrev til Det Transmoderne Manifest

Udkast til Det Transmoderne Manifest

5.2 Opfølgning side 73

Litteraturliste side 76

Manifesternes Anden Del

Globalæstetikens artificialisering og acceleration af samfund og kunst

Værende den sidste opgave jeg skriver på afd. for Teori & Formidling, vil satsningen gælde at infiltrere den teoretiske viden med selve værket. Denne opgave om Globalæstetik vil derfor ende med selv at være et værk.

Dette værk følger også op på de ideer og konklusioner, som var at læse i “Manifesternes Første Del”. Men netop selv værende et værk vil teksten ikke være baseret på at søge konklusioner. Udvidelse og afsøgning, frem for indsnævring og konklusion, vil blive prioriteret – der vil blive efterladt flere spørgsmål, end der vil komme svar.

Med ovenstående in mente er læseren udstyret med de rette forventninger til *Manifesternes Anden Del*.

0.1 Indledning

Vi har i *Manifesternes Første Del* (herefter blot MFD) set hvilke teknologiske og eksaktvidenskabelige (herefter blot videnskabelige) landvinder som ansporede dele af det højmoderne billedkunst (herefter blot kunst, medmindre andet fremgår) eksperiment.

Spørgsmålet gælder, nu hvilke paralleller der kan drages mellem tiden omkring begyndelsen af det 20. århundrede og tiden omkring begyndelsen af det 21. århundrede i relation til den katalysatoreffekt, som teknologien og den videnskaben afstedkommer for kunsten. Spørgsmålet gælder endvidere, om der er sammenlignelige tilstande tilstede, for at samtiden gentager det unikke eksperiment med kunst baseret på forskrifter, som kendetegnede Højmodernismens kerneperiode.

For samtiden vil udgangspunktet være Globalæstetikken.

1.0 Det Højmoderne

En kort rekapitulation af udgangspunktet for Højmodernismen lyder som følger: En avanceret industrialisering var nået et stade, hvor mekanisering af både industrien og det civile liv, betød at biofunderet energiskabelse erstattedes af især stempelmotorer og elektriske apparaturer.

Hvis man ved globalisering forstår en udbygget og intensiv sammenfletning og udveksling af mennesker og varer, er det rimeligt at kalde den tid, som Højmodernismen spandt over, for den første store moderne globaliseringsbølge.¹

Indfaldsvinklen her synes så meget mere rimelig, idet den intensive sammenfletning og udveksling fandt sted både på det politiske, økonomiske og civile plan i hele den vestlige verden. Dvs. at også viden og holdninger var en del af disse koincidente processer – hvilket således gør det muligt at tale om en fysisk og en mental globalisering. Stærkt medvirkende hertil var nye teknikker til fremstilling og distribution af trykte medier.

¹ En anskuelse af den højmoderne periode som værende begyndelsen på Globaliseringen finder man i *The Globalization*, hvor der argumenteres på følgende måde: “There was a big expansion in world trade and investment in the late nineteenth century. This was brought to a halt by the First World War and the bout of anti-free trade protectionism that led to the Great Depression in 1930. Some see this period as an interruption to the process of globalisation commenced in the late 19th century. A sense that the world was united was generated by the establishment of the International Date Line and world time zones, together with the near global adoption of the Gregorian calendar between 1875 and 1925. During that period, international standards were also agreed for telegraphy and signalling.”, kilde: The Australian Apec Study Centre, Monash University in Melbourne, <http://www.globalisationguide.org/01.html>

I en tilstand af acceleration afstedkom massemedierne masseefterspørgelsen og dermed grundlaget for den moderne masseproduktion. Fotografiet, som vi så i MFD, spillede en revolutionerende rolle i den forbindelse. Men rollen begrænsede sig ikke til ansporing af økonomisk globalisering. Frem for noget andet medvirkede den fotografiske teknik til, at verden med optisk nøjagtighed blev fælleseje. Resultatet var en afgørende transformering af menneskets perception, tid og rum.

Forholdet mellem tid og rum er et hovedanliggende for sociologen Anthony Giddens, som netop definerer globalisering som værende *a decoupling of space and time, emphasising that with instantaneous communications, knowledge and culture can be shared around the world simultaneously.*² Man kan i den sammenhæng mene, at i forhold til tidligere tider er en global udveksling omkring begyndelsen af det 20. århundrede, der blot antager få dage eller uger, at regne for værende øjeblikkelig.

Med fokus på det fotografiske bliver diskussionen om globaliseringen samtidig en, der mere præcist knytter an til det indenfor globaliseringen subsumerbare felt, globalæstetik³ – om end dette begreb almindeligvis kun bruges i sammenhæng, der relaterer sig til den postmoderne tid.⁴

² Ibid.

³ Hvor ordet æstetik, her kan som *bindeleddet mellem den sanselige og den begribelige verden* (Mikkel Bogh, Sensus Communis Aestheticus). Derved er den kortest tænkelige forklaring på Globalæstetik en, der lyder: En totaludveksling iagttaget med et par øjne, der sidder i samme hoved, men hvor det ene ser begribeligt og det andet sanseligt.

⁴ Hvad angår den udbredte diskussion om selve begrebet *postmoderne*, og hvorvidt det dækker resultatet af det moderne, kølvandet efter det moderne, udviklingen af det moderne, afvisningen af det moderne m.m., så er det ikke en diskussion, som er nødvendig for de undersøgelser denne tekst rummer. I stedet refereres til Jean-François Lyotard, da denne er den primære referenceramme, hvad angår teori om postmodernisme – dvs., meget forenklet, at det postmoderne ses som en modstand mod undertrykkelsen (fattigdom, uretfærdighed) fra århundredets ideologier – et problem der ikke er løst. Den postmoderne kritik handler om 2 store uløste sager: 1. modstand imod det global kapitalistiske system (men med bevidsthed om egen begrænsning). 2. at stå i modsætning til herskende politisk og det politisk korrekte – idet disse ikke leverer varen i form af medbestemmelse og socialudligning - men derimod skaber tillidskrise. Den postmoderne æra starter ca. 1980.

1.1 Fra det højmoderne til det postmoderne

Hvordan ser en sammenligning så ud for den højmoderne periode og den postmoderne periode? Som overordnet tendens gælder, at begge perioder befinder sig i en tilstand af *acceleration* og *artificialisering*. Det er ud fra disse to begreber, at denne tekst vil have sit omdrejningspunkt. På tværs af tider og emnestof vil forsøget prøve at vise, hvordan disse 2 begreber er gældende i hele det 20. århundredes udvikling.

For både den højmoderne og den postmoderne periode gælder, at acceleration og artificialisering er det mest profitable set ud fra en kapitalistisk synsvinkel. Forskellen ligger i, at for den første periode udspiller de nævnte bevægelser sig i en materiel form og i den anden og nuværende form i en dematerialiseret form. Heri ligger den grundliggende forskel på industrialiseringen og digitaliseringen.

Accelerationen indenfor det højmoderne gælder primært produktionsformer og transport. Denne acceleration konverteres i det postmoderne til at gælde viden - det immaterielle bevæger sig hurtigere end det materielle. Både midlet og målet bliver til kommunikation.

Men man skal have for øje, at denne kommunikation ikke er af samme snævre art, som når medierne taler om kommunikation og det, at vi lever i kommunikations-samfundet. Det skal forstås væsentligt mere udfoldet. Man kan, som Anthony Giddens (der i øvrigt tænker modernitetens udvikling som historien om, hvordan der sker et slip mellem konkret tid og konkret rum og over til abstrakt tid og abstrakt rum. Tid og rum "tømmes" i takt med, at de adskilles og bliver til koder.

For også lige at få begrebet det moderne på plads (med *modo* på latinsk betydende *lige nu*, har vi at *postmoderne* på paradoksal vis betyder *efter-lige-nu*), så tænkes der her, hvad angår en infrastrukural produktiv sammenhæng på perioden, der starter i 1890'erne. I en litterær, musikalsk og ikonologisk sammenhæng, præget af eksperimentering, tænkes der på perioden, der starter samtidig med begyndelsen af det 20. århundrede. I øvrigt skelnes der her i teksten mellem (post)moderne, (post)modernitet og (post)modernisme på samme måde som i MFD.

Deraf opstår et koordinationsproblem. I hvert enkelt tilfælde må mennesket bruge kræfter på at få skabt sammenhænge mellem de sociale processers tidslige og rumlige processer) pege på, at institutioner som ægteskab nu også består af og er baseret på kommunikation:

“I den traditionelle familie var det gifte par kun én del, og som oftest ikke den væsentligste del, af familiesystemet. Bånd til børn og andre slægtninge var gerne lige så vigtige eller vigtigere i det daglige sociale liv. I dag er parret, hvad enten det er gift eller ej, kernen i, hvad familien er. Parret blev centralt i familielivet, efterhånden som familiens økonomiske betydning svandt ind, og kærligheden, eller kærligheden plus seksuel tiltrækning, blev grundlaget for at indgå ægteskab. [...] Ægteskabet har aldrig tidligere været baseret på intimitet – følelsesmæssig kommunikation. Det har uden tvivl været vigtigt i et godt ægteskab, men det har ikke været grundlaget for det. For parret er det. Kommunikation er det middel, man i første omgang etablerer båndet ved hjælp af, og det er den væsentligste grund til at fortsætte det.”⁵

Artificialiseringen indenfor det højmoderne gælder syntetiske materialer, som illuderer eller overgår egenskaber ved naturligt fremkommende råmaterialer. Træ, jern, sten viger for plastik og andre kompositmaterialer. Denne artificialisering går et skridt videre i det postmoderne og konverteres nu til at gælde slutproduktet. Dvs. omdrejningspunktet bliver det virtuelle.

Netop forholdet mellem acceleration og billede kommer op gennem det 20. århundrede, til at blive flettet sammen med udviklingen indenfor den almene kulturalisering og almene æstetisering.⁶

⁵ En løbsk verden – hvordan globaliseringen forandrer vores tilværelse, Anthony Giddens, 1999, Hans Reitzels Forlag – 2000, pp. 57.

⁶ I *Politik, æstetik og kultur* (Århus Universitetsforlag, 1996) forklarer Henrik Kaare Nielsen kulturaliseringen som: "...den livsverdendynamik, som udspringer af den mangfoldighed af identitetsmæssige søgeprocesser, som individerne i det moderne samfund kastes ud i, i takt med, at de overleverede livssammenhænge og meningssikrende strukturer transformeres eller går i opløsning". Æstetiseringstendensen kan betragtes som et delelement af den almene kulturaliseringsproces. Begrebet dækker over et behov for forsimpning af vores relationer til livsverden, eftersom kompleksiteten ved en omfattende søgning er for uoverskuelig.

Man kan kort anskue det således, at da brugsvejledningen forsvinder, dels i forbindelse med at især Nietzsches tanker breder sig i tiden op til det højmoderne og dels i forbindelse med ideologiernes forsvinden, når vi er fremme ved det postmoderne, må det enkelte individ selv strikke en sådan sammen, vha. medierne frem for erfaringen. Man kan vende det om og sige; erfaringen ligger i medierne – de er fælles erfaringer. Den enkelte må selv beslutte sig til fordelingen af tid og energi til henholdsvis udfærdigelsen af en brugsvejledning på den ene side og på den anden side afprøvningen af denne brugsvejledning i praksis. Men dette kan naturligvis ikke ske med en kronologi, hvor så at sige, teori efterfølges af praksis. Arbejdet med brugsvejledningen og afprøvningen må ske sideløbende og på forskellige forskudte planer, hvorfor det moderne menneske aldrig når frem til et endeligt svar på, hvordan livet bør leves, førend livet faktisk er forbi. Dvs. at tvivlen om dispositionen kommer ind og forstyrrer individet. Ubehaget ved denne tvivl kan minimeres ved, at individet holder sig konstant beskæftiget. Jo mere beskæftiget, jo mere travl, desto mindre refleksion om tvivlen. Derfor er det logisk, at det højmoderne menneske, der typisk orienterede sig vertikalt, afløses af det horisontalt orienterede postmoderne menneske, hvor bredde går forud for dybde.

Ligestillingsprocessen og den øvrige demokratiseringsproces, omlægninger i industrien, økonomisk overskud, udbygget infrastruktur og øvrige teknologisk relaterede omvæltninger m.v. skaber de nødvendige betingelser for denne spredning.

Men det afgørende her er selve resultatet, nemlig at en spredning af individets virkeområde betyder, at der overføres stadig mindre tradition til det enkelte projekt, hvilket åbner en plads for det artificielle, som er mere fleksibelt og mobilt end det autentiske. Det er en selvforstærkende udvikling med stadig større acceleration til følge.

2.0 Det moderne øje

Lad os forfølge årsagerne og de afledte effekter af accelerationen og artificialiseringen på synkron vis, således at der dannes et overfladisk, men dog komplementært billede af disses betydning. Lad os derfor starte, hvor selve mødet med omverdenen sker første gang, nemlig i sanserne – for siden at gå videre til at berøre de mekanismer og strukturer, der vedrører selve denne omverden (dvs. højere former for bevidsthed - fra sanserne til perceptioner til koncepter).

Synssansen får en særlig status mht. mennesket perceptionsevne i det 20. århundrede pga. det ikoniskes evne til at komprimere budskaber med æstetisk tyngde. Orienteringsevnen sættes under stadig pres op gennem århundredet, eftersom den moderne billedverden ikke tilbyder de samme forankringspunkter eller fikspunkter som den kognitive og moralske erfaring.

Dette forhold skal ses i lyset af at teknologien tillader stadig flere billeder at være i omløb; offset, neon, dias, polaroid, lærred, digiprint, TV-skærme, LCD-skærme m.m.

Øjet oplever artificialiseringen på flere planer:

- Billeder går fra at være resultat af subtraktive farver til additive farver – dvs. billedet leveres i stigende grad som lys, hvilket kontrasterer farvers opståen i naturen – når undtaget himmelverden.
- Den del af spektret, der anvendes, prioriterer i stigende grad ikke naturligt forekommende farver. Stadig mere intense og rene farver anvendes, da den syntetiske signalværdi er afgørende i rum, hvor billederne slås om opmærksomhed. Mao. bliver det enkelte billedes nethindeprægningens kraftigere.
- Motivvalg undslipper i stigende grad en naturlig kontekst, hvilket kræver at øjets identifikationsevne arbejder stadig hurtigere.

- Billedskiftet sker stadig hurtigere, hvilket forstyrrer orienteringsevnen og medfører emotionelt inkompatible billeder til at komme i kontakt med hinanden.
- Endelig kan man sige, at selve synssansen overgår til syntetiske evner. Innovationerne indenfor fotografiet, kronofotografiet og kinematografien i tiden omkring det højmoderne lærer øjet at se hastighed. I den postmoderne æra lærer øjet endvidere evnen til at trænge igennem det opake materiale (ultralyd, røntgen, m.m.) samt at fungere uden lys (night vision og infrarød).

2.1 Den moderne sansning i øvrigt

Den visuelle sansnings opgradering er sket sideløbende med, at de andre sanser også har ændret status. Den gennemgående tendens er en, hvor at sansernes evne til at varsle begivenheder i naturen ikke længere har samme signifikans, hvorfor sanserne i stigende grad kan overgå til en nydelsesfunktion.

Ligesom med det visuelle er den auditive evne også én, der blevet vigtigere, da den imødekommer perceptionen af den type kommunikation, som også er afgørende for det moderne individ – nemlig dialogen. Men som advarselsans er den auditive evne på retur. I stedet for at lydbilledet afspejler konditionen i den omkringliggende natur, bliver der plads til at udfylde lydtrummet med nydelse i form af musik. Det er næppe en overdrivelse at sige, at det postmoderne menneske starter og slutter dagen med musik.

For det taktiles vedkommende har kombinationen af: udryddelse af diverse skade- og plagedyr såsom lus, lopper og tæger; stadig mere regulerbart klima i form af indendørsophold; mere effektive medicinske løsninger mht. hudsygdomme samt nye teknikker til funktionel- og komfortabelbeklædning, betydet, at mennesket i bogstaveligste forstand føler et mindre ubehag ved omverdenen.

Man kan også tale om en komfort forøgelse, når det gælder de olfaktoriske og gustative evner. Behovet for at detektere ild og røg er vigende bla. pga. mekaniske detektorer. Evnen, til at kunne skelne friske madvarer fra dårlige, er langt hen ad vejen blevet overflødiggjort. I stedet lugter madvarer ens som følge af massefremstillingen og standardiseret opbevaringsformer. Oplevelsen af lugten fra biomasse og dennes nedbrydning er vigende både i det private rum og det offentlige rum. Byen og dens indbyggere oplever en sterilisering. Dette vakuum i lugtebilledet fyldes i stedet af dufte – dvs. nydelseslugte, som også er standardiserede. Her taler vi om alt fra rengøringsmidler til personligplejeprodukter.⁷

Smagsevnen er måske den sanseevne, der oplever den største bevidste standardisering i disse år, eftersom der her umiddelbart er den største profit at hente ved at tilvænne individet bestemte smagspræferencer. Dette forhold beskrives kort og kontant i Colors #36, hvor temaet er monoculture:

"The human palate can distinguish 275 flavors. But "Companies have an interest in a world with a uniform palate" says Hans-Peter Walbroel, director of the Association of German Food Technologies, in Bonn. Standardizing taste isn't just efficient, it's also profitable."

Det er her værd at minde om, at den almene æstetisering af kulturen ikke kun handler om en kompleksitetsreduktion for at lette byrden for den overanstrengte orienteringsevnen. Møntens anden side er her en, der nok så meget handler om profit.

Vilkårene er ens for befolkningerne i den vestlige verden, og således kan man tale om, at der indfinder sig et af de afgørende æstetiske forhold omkring urbaniserings problematikken – nemlig, at selve vores biologiskfunderede redskaber til at mærke verden bærer præg af artficialiseringen og accelerationen. Fjernsanserne, som kan scanne større områder på en gang, opgraderes i betydning, mens nærsansernes rolle som overlevelsesmekanisme mindskes.

⁷ Det er dog ikke det samme som at vores olfaktoriske evner er forsvundet, snarere er der tale om, at de ligger uudnyttede hen, og at fremtidens æstetik vil blive beriget, når disse engang udnyttes bedre– hvilket bla. forskning i feromoner, Jacobsons organ og aromatherapi giver belæg for at tro.

2.2 Det moderne billesprog

Hvad er så alle disse billeders (hvad enten de viser sig som fotografiske eller kinematografiske) særkende mht. mekanik og struktur? Lad os vende tilbage til kommunikationen og se, hvori forskelle og lighedspunkter tager sig ud ved en sammenligning af det højmoderne og det postmoderne.

Fra at være en rummelig størrelse med plads til en ikke nødvendigvis målrettet udveksling og dermed uden nødvendigvis overtalelse som mål, bevæger en stadig større del af kommunikationen sig til at bestå af konkret målrettede beskeder.

I bogen "Heidegger, Habermas and the Mobile Phone" sætter George Myerson⁸ to former for kommunikation overfor hinanden. Nemlig kommunikation som Heidegger (og siden Habermas) har forstået begrebet - og kommunikation som den tager sig ud indenfor moderne teknologiske systemer såsom mobiltelefonien. Fokus på mobiltelefonien skyldes for Myerson, at denne teknologi rummer flere perspektiver end Internettet (som ellers ofte anvendes som udgangspunkt for forestillinger om fremtidens kommunikation), eftersom mobiltelefoni nu både inkluderer Internettet (p.t. vha. bla. WAP) og samtidig gør dette på en måde som er mere radikal end PC'eren, når det gælder, at hvem som helst kan komme i kontakt med hvem som helst, når som helst og hvor som helst. Pointen for Myerson er at vi nu går ind i en æra, hvor begrebet kommunikation får en mere endimensional betydning:

"In the mobile scenario, communication is good when the intelligent response delivers the desired outcome as swiftly as possible. In Heidegger's scenario, communication is good when an answering voice arises not far from the initial utterance, not far in space or time maybe, but more profoundly, *not far* in human understanding. The greater the distance between the answer and

⁸ Heidegger, Habermas and the Mobile Phone, George Myerson, Postmodern Encounters, Ikon Books Ltd., 2001

the initial voice, the firther we are from the ideal. This closeness may not be about agreement. But it is definitely about understanding.”⁹

Med sin universalitet og komprimeringsevne er billedsproget et, der overgår det verbale dialogspog, hvad angår hastighed – ikke mindst udbredelseshastighed. Det lavkomplekse billedspog og den sort/hvide verden af det verbale beskedspog er området, som aktørerne i det økonomiske system søger hen mod for at øge accelerationen. Man kan sige, at hvor fotografiet kom med en nøjagtighed, så kom de levende fotografier med en nøjagtighed og en hastighed.

Man kan sige at fortællingerne op gennem det 20. århundrede lægger stadigt mindre beslag på den visuelle forestillingsevne, da ordene allerede er blevet oversat til retinalebilleder – i stedet handler det om en større og hurtigere indlevelses- og fortolkningsevne.

Rollerne som de levende billeder udvikler er i samme periode udvidet. Fra at indtage rollen som dokumentation eller teater overført til lærred, breder og udvikler de levende billeder sig til at blive en dominant kommunikationsform, der omfatter en række trivialfunktioner. Trivialbilledet vil os ikke noget. Det vil bare fastholde os af hensyn til en anden slags billeder nemlig reklamens. De fleste samtidige medier opstår hverken ud fra et reelt ønske om at oplyse eller underholde, men ud fra ønsket om udfylde ledige huller i annoncørmarkedet. Den vej rundt er det rimeligt at sige, at det nu ikke er individet, der opsøger og konsumerer et givent medie, men derimod mediet der opsøger individet på reklamens vegne.

En komprimeret måde at blive klogere på trivialbilledets funktion og mekanik fås ved læsning af Carsten Juhls 'Den æstetiske fordring'. Her sammenlignes også krav og forventninger til henholdsvis kunstværket og trivialbilledet i en såkaldt divergenstavle.¹⁰ Jeg vil henvise til denne bog for derved at give mig selv lov til at anskue trivialbilledet fra en mere spekulativ platform.

⁹ Ibid., pp.49

¹⁰ *Den æstetiske fordring*, Carsten Juhl, Det kgl. Danske kunstakademi, 1994, pp. 46

Det synes som at man kan kategorisere de væsentligste af samtidens billeders (ikke kunst) roller som værende knyttet til henholdsvis magi, voyeurisme og abjektisme. Lad mig forsøge kort at forklare denne spekulation.

Magien er de æggende og forførende billeder, hvis tilstedeværelse som oftest skyldes ønsket om, at individet skal motiveres til en konkret udveksling – typisk varer for penge. Dvs. at vi her taler om især reklamens billeder.¹¹ Magien er påmindelsen om individets egen utilstrækkelighed, men med løftet om, at hvem som helst kan blive til hvem som helst. Når netop reklamen er ansvarlig for så stor del af de magiske billeder, skyldes dette, at udover krig har ingen anden mekanisme i moderne tid stimuleret så meget til produktudvikling. I et århundrede som det 20., hvor forbrugeren i den vestlige verden konstant har kunnet foretage en sammenligning af varer gennem reklamer, har producenten haft 3 muligheder. Enten udviklede man selve produktet, eller man udviklede metoden, hvormed varen produceredes, således at den kunne tilbydes billigere. Eller endelig lod man reklamen *produktudvikle* varen - man kunne tillægge varen nogle metafysiske egenskaber.

Jo nærmere vi kom afslutningen af det 20. århundrede, desto hurtigere var producenterne blevet til at reagere på hinanden. Fordelene, både når det gælder produktet og produktionsformen, er blevet momentane. Derfor er det i stigende grad blevet på det metafysiske plan, at en vare kan adskille sig fra andre varer inden for samme kategori. Eller sagt på en anden måde; grundlaget for at blive på markedet beror på evnen til at fremstille magiske billeder.

Voyeurismen tilbyder en modvægt til magien ved at almengøre omverdenen – og dermed (gen)forbinde individet med omverdenen. Individet påmindes sin egen normalitet ved afdækning og afsløring af, at også omgivelserne er almindelige – og ikke en del af en overmenneskelig medievirkelighed. Voyeurismen, der er be-

¹¹ For ikke at blive for fagdetaljeret i denne tekst, og skelne mellem marketing og delområdet reklame, vil vi her, ligesom det populært sker blandt lægmand, anvende ordet reklame til at dække bredt alt hvad der angår støtte til mersalg.

slægtet med eller inkluderer sladder, varetages bla. af ugebladsinterview, talk-show, reality tv m.v. Voyeurismens status tænkes at hænge sammen med den usikkerhed individet har om egen identitet. Her kan man supplere med den forklaring, som Giddens giver betydningen af psykoanalysen:

“Når traditionen falder væk. Og den selvvalgte livsstil får overhånd, går selvet ikke fri. Selvidentiteten skal skabes og genskabes mere aktivt end før. Det er forklaringen på, at terapi og psykologisk rådgivning af enhver art er blevet så populært i de vestlige lande. Da Freud grundlagde den moderne psykoanalyse, troede han at han, var i færd med at udvikle en videnskabelig neurosebehandling. Det han rent faktisk gjorde, var at konstruere en metode til at forny selvidentiteten i de tidlige stadier af en aftraditionaliseret kultur. Psykoanalysen går jo ud på, at individet genbesøger sin fortid for at få mere selvbestemmelse i fremtiden.”¹²

Denne selvbestemmelse er værd at bemærke, eftersom dette også er den ene part i kampen om globaliseringen, og hvor modstykket er afhængighed. Selvbestemmelsen knytter an til det kosmopolitiske verdenssyn hvorimod afhængigheden knytter an til fundamentalismen.

Abjekterismen viser sig især i nyheden, hvor den har karakter af sensation og vold. Sensation for at tiltrække sig opmærksomhed og vold for at skabe fællesskabsfølelse. Man kan vende det om og sige, at det demokratiske legalistiske samfund kan ikke udføre vold uden billeder. Som Jan Krogsgård rigtignok skriver i sit teatervidenskabsspeciale *Tegn fra Nyhedernes Verden*, så er *en nations billedliggørelse af sig selv under en krig en væsentlig faktor i forståelsen for, hvorfor man er i krig*. Man kan her passende pege på Michel Serres' idé om voldens samlende civilisatoriske funktion.

¹² *En løbsk verden – hvordan globaliseringen forandrer vores tilværelse*, Anthony Giddens, 1999, Hans Reitzels Forlag, pp 48

Med stadig mindre rum eller tid pga. accelerationen arbejder nyheden sig hen mod en stadig mere ren eksplicitering. Dette hjælper til den paradoksale fastholdelse af det frastødende, eftersom det enkelte klip sjældent varer mere end få sekunder og hele historien sjældent mere end et par minutter. Den vej rundt kommer den postmoderne nyhed, og den postmoderne pornografi til at blive de to fortællinger, der minder mest om hinanden i opbygning. Man kan, alt efter behag, så mene, at smertens- og nydelsensbilleder mødes.

Når magien, voyeurismen og abjekterismen går op i en højere enhed, har vi en situation, hvor billedet transcenderer ind i en metavirkelighed – vi har den globale mediekulturs teatralisering af individets virkelighed, som f.eks. tilfældet var med Dianaismen. Konsekvensen her bliver, at hvor det højmoderne individ *forstod verden* vha. fotografiet og kinematografien, så *forstår vi nu os selv* vha. fotografiet og kinematografien.

Kronologien her er en, der følger de faser, individet gennemgår i løbet af tilværelsen. Barnets udfordring består i at forstå verden - for ikke at komme til skade. Den unges udfordring består i at forstå sig selv – for at kunne blive det væsen, det gerne vil. Endeligt består den voksnes udfordring i at forstå livet - for at kunne udnytte forholdet mellem verdenen, og det væsen det er. Midt i den almene kulturalisering og almene æstetisering er det især kritikken af den tredje og afsluttende fase, som synes uladsiggørlig og tidskrævende, og som udskydes af det travle individ – jvnf. Giddens forklaring på psykoanalysens udbredelse.

2.3 Den moderne fremtid

Tingene, som vi har set det, hænger sammen. Letheden ved det enkelte billede og hastigheden ved billedskiftene er med til at ryste yderligere tradition fra sig. Det er en selvforstærkende mekanisme. For selve billedet betyder slippet i traditionen, at perspektivet fra og med det højmoderne sigter mod fremtiden.

Dog begynder der fra ca. midt 1920'erne (kommunisme og fascisme) og begyndelsen af 1930'erne (depression og nazisme) en midlertidig tilbageskuen, hvilket sker i de 3 årsagsrelaterede fortællinger: recession, totalitarisme og krig. Nazismen er et eksempel på en perverteret skuen langt ud i fremtiden og langt tilbage i fortiden på en og samme tid. Det anvendte udtryk er kitsch - ikke fordi kitsch er nyt, det fandtes også, imens det højmoderne kerneeksperiment stod på. Men fordi det er, hvad der politisk er mest anvendeligt, når det gælder om at tilfredsstille masserne. Krig er et eksempel på, at kulturen, selv uden en fascistisk platform, kan være tvunget til at hente sin argumentation i fortiden (historien).

Det kræver overskud at kunne løfte hovedet og vende blikket mod fremtiden. Afhængig af om vi ser det gennem populærkulturens eller billedkunstens øjne, og om disse øjne er europæiske eller amerikanske, begynder blikket igen at rette sig mod fremtiden et sted mellem 1950'erne og 1960'erne. Det højmoderne møder sin overmand, hvad angår graden af fremtidsfokusering i det postmoderne.¹³

Musealogiens vækst betyder mindre i denne sammenhæng. Vel har der aldrig været samlet, restaureret og formildet så mange af fortidens kulturbilleder som nu. Men på den ene side har vi, at mediernes billeder er så mange gange flere i overtal og med en så meget mere raffineret påtrængende adfærd. Mediernes billeder vinder så at sige slaget om hverdagen uden modstand. Overfor dette har vi historiens kulturbilleder, primært samlet i museerne – dem vi kunne kalde weekendens billeder. Men her er problemet, at museet så at sige selv har blikket rettet mod fremtiden. Museet tør ikke længere repræsentere det langsomme rum. Per Åge Brandt

¹³ Det er i denne sammenhæng mindre væsentligt, hvad man kalder perioderne og præcis, hvilket årstal man hæfter ved deres begyndelse og slutning, hvorfor der undlades en diskussion om den store uenighed, der hersker herom. Dog skal det nævnes, at den ofte anvendte deling, især indenfor litteraturen, der placerer Højmodernismen fra ca. 1910 – 1965 og Lavmodernismen fra ca. 1965 - i dag, ikke er en, der giver megen mening i relation til billedkunsten. Her må der siges at være tale om tre hovedperioder: to hvor billedkunsten var uafhængig af det politiske system, og hvor der eksperimenteres. Og en periode midt imellem, hvor kunsten er spændt for den politiske vogn (og/eller er stærkt påvirket af krig) og hvor kunsten, som altid når den skal tjene andre end sig selv, udvikler det regressive, patetiske og dogmatiske.

beskriver dette forhold i sin tekst; *Hvad er et museum*.¹⁴ Mere væsentligt, end at den moderne mediekultur ikke fordrer en dybere refleksion, er det imidlertid for Brandt, at der sker en »derealisation«, som *afskærer den følelsesmæssige kontakt med virkeligheden*. De elektroniske medier, som han ser som *standardiserede hurtig-teatre*, agerer alene i lette stilarter, som byder på henholdsvis en gennemsigthed eller en underholdning. Museet, der taber terræn til de elektroniske medier, i særdeleshed televisionen¹⁵, er alene om at kunne byde på den undersøgende stilart. Men undersøgelser tager mere tid end det gennemsigtige eller underholdende. Museet, som bygger på et realitetsprincip, er et langsomt medie i en hurtig tid. Derfor satser stadigt flere museer på at følge med tiden. Det afgørende tab for det moderne individ er i denne henseende, at ved at investere den tid det undersøgende kræver, får man *Tid* retur. For at benytte Brandts egne ord: "Og uden denne udveksling af tid mod Tid er resten ikke realitet."

Man kan konkludere på ovenstående ved at sige, at kunst er i sit væsen en forstyrrelse. Men det individ, som er produkt af den almene æstetisering, ønsker en kunst uden forstyrrelse. Der er derfor paradoksalt nok ikke længere plads til kunsten, om end den aldrig har været indsamlet og udstillet som netop nu. Lidt populært kan man sige, at: Vi har for travlt til kunst, for jo hurtigere vi overstår nuet, desto hurtigere kommer vi ind i fremtiden. Men vi føler at vi har brug for kunst, for at kunne finde fremtiden.

Medbilleder er de, som peger mod fremtiden, modbilleder er de, som skuer bagud. Billeder, der peger bagud, har deres tidskrævende afkodning deponeret i en fortid med traditioner. Fremtidsimmanente billeder får tilført dynamik af den udvidede forestillingsverden, der hersker i populærkulturen omkring accelerationen. Magiens billeder nærer vores drøm om i morgen. Voyeurismens billeder giver følelsen af, at vores erfaringsgrundlag ekspanderer – eftersom vi både har forestillingen

¹⁵ For retfærdighedens skyld bør nævnes, at Brandts tekst er fra 1995 (Tidsskriftet Nordisk Museologi, 1995-1) og således før Internet for alvor satte igennem og dermed indførte nye standarder for globale og lokale medier.

om at have levet vores eget og andres liv. Mens de abjekte billeder får os til at føle, at selve den store tid bevæger sig – at verden rundt om os bevæger sig.

I sin hurtigste form bliver disse medbilleder reduceret til symboler. Disse ledsages af et skriftsprog, der er reduceret til forkortelser. WAP og SMS er medier, hvor denne form for billed- og skriftsprog er anvendt. Vi skal dog tage det forbehold, at kendetegnende for det postmoderne billedrum er, at symbolerne ofte er tømt for mening, som f.eks. når symbolet for biofare eller radioaktivitet indgår i reklamer for computerspil.

Billeder kan få karakter af overskrifter, på samme måde som tekst er delt op i overskrifter og brødtekst. Særligt nyheder i TV benytter sådanne overskriftsbilleder, der på et øjeblik fortæller, hvad nyhedsindslaget handler om. En grønlig/sort pixeleret nattehimmel med spredte hvidgrønne blink fortæller, at Amerikas Forenede Stater er ved at indlede sig på en ny krig et eller andet sted i verden. Når så krigen er godt i gang, får vi almindeligt dagsoptagede billeder og dermed detaljerne.

Her er det vigtigt at holde sig for øje, at vi ikke taler om kunstens billeder, hvor forholdet traditionelt er omvendt, idet f.eks. digtet penetrerer flere oplevelsesrum end maleriet indenfor samme tidsrum. I forhold til digtet er billedværket et langsomt medie.

Da nyhedsbilleder som de omtalte benyttes af alverdens nyhedsmedier, og da vareudbuddet bliver stadigt mere ens i verden, med deraf følgende flere transnationale reklamekampagner (internationale mærkevarer udkonkurrerer lokale mærker) og deraf følgende vækst blandt transnationale medier, er det umuligt for individet at orientere sig alene ved hjælp af billeder. Individet befinder sig i et billedrum, der er alle steder og derfor i princippet også ingen steder. Afgang og ankomst fra land til land vil kun understrege forholdet. Lufthavnen er, som Jan Krogsgård påpeger i sit teatervidenskabsspeciale, underlagt en *audiovisuel kolonisering*, der betyder, at man letter og lander til de samme billeder. Et postmoderne ikonobylonsk rum om man vil.

Et modtræk til det generiske globale kommercielle billede er vejrudsigten, som har fået ny status. Her, som et af de få steder, kan man være sikker på, at det lokale går forud på det globale, og dermed kan danne grundlaget for en specifik og relevant referenceramme, der kan anvendes i forbindelse med udveksling i det lokale miljø. Medierne, særligt TV, har ikke overset denne mulighed og udskiller i stigende grad vejrudsigten fra nyhederne til at blive et selvstændigt program, hvorom der kan placeres reklamespot. Vejret bliver en sjældent lokal referenceramme, der virker som en regulerende størrelse i den daglige udveksling mellem individer. Alternativt gør vi det globale lokalt ved at foretage en indleven og en emotionel investering, som var det en lokal begivenhed – således bliver det, at en eksprinsesse dør i et biluheld til en *tæt på* tragedie, der udspiller simultant mange steder.

Lad os straks vende tilbage til fremtiden. Der er naturligvis ikke tale om en entydig fokusering på fremtiden, hverken globalt eller lokalt. Situationen er sammenlignelig med den beskrevet i MFD, dvs. en, hvor der på den ene side hersker optimisme og begejstring over teknologiens løfte om frigørelse. Men på den anden side også eksisterer en udbredt usikkerhed, der skyldes reduktionen af de stabiliserende traditioner, som letter orienteringsarbejdet. Med Giddens ord handler det om, at:

“Vi er den første generation der lever i dette samfund, hvis kontur vi endnu kun svagt kan skimte. Det ryster vores gamle livsformer, lige meget hvor vi er. Der er ikke – i hvert fald ikke på nuværende tidspunkt – tale om en global orden drevet af en kollektiv menneskelig vilje. I stedet opstår den på en anarkistisk, tilfældig måde, drevet frem af en række forskellige påvirkninger.”¹⁶

I sin mest ekstreme form giver denne usikkerhed sig til kende som fundamentalisme, som er et direkte modtræk til det kosmopolitiske verdenssyn. Forenklet kan vi med Giddens in mente sige, at: Religionen er en systemverden, der hænger

¹⁶ En løbsk verden – hvordan globaliseringen forandrer vores tilværelse, Anthony Giddens, 1999, Hans Reitzels Forlag, pp. 23

sammen af sig selv, men anvender vold for at få livsverden til at hænge sammen i dets billede, hvorimod kunsten anvender vold for at sætte modsætninger sammen i systemverden, men ved at gøre dette er med til at give livsverden frihed.

Fundamentalismen søger at overtage defineringen af sandhed - som er gjort forældreløs af aftraditionaliseringen. Igen med Giddens egne ord kan vi sige, at:

“Fundamentalismen er tradition under belejring. Det er tradition, der bliver forsvaret på den traditionelle måde – ved at henvise til den rituelle sandhed – i en globaliseret verden, der vil have sine begrundelser. Fundamentalismen har derfor intet at gøre med, hvilke overbevisninger der er tale om, hvad enten de er religiøse eller noget andet. Det væsentlige er, hvordan disse overbevisningers sandhed forsvares eller hævdes.”¹⁷

Men, som Giddens også bemærker, er fundamentalismen på paradoksalvis ikke kun barn af globaliseringen, den er også afhængig af den:

“Fundamentalistiske grupper verden over har gjort stor brug af de nye kommunikationsteknologier. Før Ayatollah Khomeini kom til magten i Iran, cirkulerede han videoptagelser og kassettebånd med sin lære. Militante hinduer har gjort udstrakt brug af Internettet og elektronisk post for at skabe en ‘følelse af hinduistisk identitet’.”¹⁸

Opblomstringen af fundamentalismen i Iran sker ikke på et tilfældigt tidspunkt. Vælger vi at betragte den postmoderne tid, som en der begynder i slutningen af 1970'erne og starten af 1980'erne, kan vi sige, at dette paradigmeskift skete samtidigt med en voldsom ekspansion i antallet af både nye og gamle medier. For individet oplevedes dette som en overstimulering mht. fortællinger om fabrikeret risiko, dvs. menneskeskabt risiko (jvnf. skiftet fra ekstern risiko (naturen) til fabrikeret risiko (mennesket selv). Resultatet var en kollektiv angst for atomkrig,

¹⁷ Ibid, pp. 49

¹⁸ Ibid, pp. 50

terror, overbefolkning, arbejdsløshed, atomudslip, drivhuseffekt, syreregn, computerregulerede livsformer og AIDS. Vi har nu bedre lært at leve med disse risici i mere end 20 år og dermed lært at filtrere dem på en måde, så de ikke skaber samme kontraproduktive ængstelse som tidligere.

Men ængstelsen her var medvirkende til, at 1980'erne bød på en ny fundamentalisme. I den vestlige verden, dvs. den traditionsløse verden, blev især udbredelsen af AIDS, noget som kristne grupperinger kunne anvende i deres insisteren på at stå med sandheden. Hvorimod man i den arabiske verden, hvor denne overstimulering virkede voldsommere, eftersom man i endnu mindre grad var tilvænnet moderne medier (jvnf. hvordan industrialiseringen afstedkom større reaktion, da den endelig nåede frem til det tilbagestående Italien under den højmoderne periode) kunne hente legitimitet ved at bremse op for aftraditionaliseringen ved at forsøge at sætte dekadente vestligsindede regimer fra bestilling.

Som alternativ til resignation og tilbageskuen kan det 20. århundredes menneske, der ønsker fremtiden (foruden at fastholde den moderne kritik, hvis endelige formål til alle tider har været at gøre mennesket frit) vælge at alliere sig med risikoen - at bruge den aktivt. Det 20. århundredes positive holdning til risiko i Vesten, ser Giddens som selve kilden til den drivkraft, der skaber værdier i en moderne økonomi:

“Traditionelle kulturer har ikke nogen forestilling om risiko, fordi de ikke har brug for nogen. Risiko er ikke det samme som fare. Risiko betegner farer der afvejes aktivt i forhold til fremtidige muligheder. Det finder kun brug i et samfund, som er fremtidsorienteret – der netop ser fremtiden som et område, der skal erobres eller koloniseres. Risiko forudsætter et samfund, der aktivt forsøger at løsrive sig fra fortiden – hvilket præcis er den moderne, industrielle civilisations grundlæggende karakteristikum.”¹⁹

Lad os nu forlade denne synkrone gennemgang af økonomien og kulturen i det 20. århundrede og vende blikket mod selve teknologien og videnskaben, sådan som vi

¹⁹ Ibid, pp 26-27

står overfor den nu. Lad os derfor afrunde historiefortællingen med ord af Giddens, der både peger på teknologiens og videnskabens rolle:

“Den moderne kapitalisme forankrer sig i fremtiden ved at beregne fremtidig fortjeneste og tab, og dermed risiko, som en kontinuerlig proces.”²⁰

3.0 Teknologiens og den eksakte videnskabs rolle

I MFD gjaldt forsøget at klarlægge nogle af de opfindelser/opdagelser, som havde haft størst indvirkning på det højmoderne billedkunsts kerneeksperiment. Som vi så, var disse sammenfaldende med de opfindelser/opdagelser, som også havde signifikant betydning for samfundet i øvrigt.

Hvorledes forholder de sig med det postmoderne?

For overhovedet at kunne besvare dette, må vi være påpasselige med ikke at ende i den blindgyde, hvor vi falder for fristelsen, til at gennemgå den ene store innovation efter den anden. Der er man bedre tjent med populærvidenskabelig litteratur, der behandler opfindelser/opdagelser indenfor de sidste 20 år som sådan.

Lad os her forsøge at begrænse os til de store linier. På den ene side har vi de opfindelser/opdagelser, som er realiseret og implementeret i samfundet, på den anden side har vi dem, som måske realiserer sig i morgen.

For både det eksisterende og det mulige kan der skelnes mellem det, som har eller kunne tænkes at få afgørende betydning for samfundet som sådan og så dem, hvor emnet har, eller kunne tænkes at få, afgørende betydning for især billedkunst.²¹

²⁰ Ibid, pp. 27

²¹ Kunst følger som bekendt sin egen logik og ikke et væsentlighedskriterium, hvorfor man ikke uden videre kan antage, at det som optager samfundet også vil optage kunsten. Et eksempel herpå er fraværet af den kolde krig og atomvåben, som inspiration for billedkunsten i 1950'erne og frem.

Alle 4 måder at indkredse de afgørende opfindelser/opdagelser i den postmoderne tid synes at være baseret på digitalitet. Dette fænomen giver i sig selv ingen mening, med mindre det sættes ind i en økonomisk, politisk og kulturel kontekst.

Den digitale revolution er afhængig af og medvirker til 2 fundamentale bevægelser. Den ene er den stadige udvikling af teknologi. Den anden er en stadig mere politisk og økonomisk åbenhed. Mao. det er de samme forhold, som tillader globaliseringen.

Som vi har været inde på, var skiftet til det nye informationssamfund omkring 1980, et der skabte 2 modstående tendenser: Én til betød en åbne op og udadvendthed (Gorbachovs glasnost og perestrojka i Sovjetunionen og Deng Xiaopengs lignende åbne op og restrukturering i Kina) og én, der betød skepticisme/lukkethed med en neokonservatisme (Thatcherismen og Reaganismen)²² og fundamentalisme (islamisk præstestyre) til følge.

Disse skelsættende år omkring 1980 er altså både postmodernitetens og den moderne globaliseringens fødselsperiode. Den skelsættende teknologiske udvikling er pc'eren. I de første 10 år af dens udbredelse, er det først og fremmest erhvervslivet der revolutioneres af dette værktøj. Fra omkring 1990 gør pc'eren så også sin entre i domestikke sammenhænge.

Men det vil være misvisende forenklet at tro, at den fortsatte udvikling af digitaliseringen blot vil bero på en udvikling og udbredelse af pc'eren. Ifølge forfatterne bag Wired artiklen *The long boom* tænkes teknologien at udvikle sig på 5 forskellige, men indbyrdes afhængige søjler, hvor selve computerkraft, som vi kender det i dag, kun er den ene søjle.

²² I flere vestlige politiske sammenhænge virker denne neokonservatisme med Thatcherismen og Reaganismen som bannefører, som både en åbne op og en lukning overfor nye muligheder. På den ene side gives kapitalen ny bevægelsesfrihed kva liberaliseringer og privatiseringer, på den anden side sker en kulturel tilbageblik med nostalgisk blik for 1950'ernes familiestruktur, forhold til religion og patriotisme.

Telekommunikationen er den anden søjle. Fra overvejende at have overført stemmer (telefax er kun en biting) begynder telenetværk pludselig i første halvdel af 1990'erne at overføre anden form for data i store mængder. Som synes den at komme ud af det blå, uden varsel, er Internettet pludselig en realitet og har ændret hele konceptet med telekommunikation.

Men slutningen af det 20. århundrede betyder også et andet stort skift for teleselskaberne, idet telekommunikation bliver uafhængige af fysiske netværk. Mobiltelefonen, som vi allerede har været inde på i forbindelse med simplificering af selve fænomenet kommunikation, er det næstsidste trin før en fuldstændig fri kommunikation - det sidste trin er et, hvor mennesket har indbygget det kommunikationsmiddel, der skal til for at være forbundet med resten af verden. Der hvor mobiltelefonen imidlertid ændrer her og nu er ved 1. at koble billedet på – videofo-
nen, 2. at kunne bruges til andet end tale - downloadning af underholdning/oplysning, 3. at fungere fuldstændig uafhængigt af geografiske forhold – her tænkes på direkte opkobling til satellitter, som om end muligt dog stadig er be-
grænset til professionelle med særligt ekstra udstyr.

Mobiltelefonens frihed til at krydse grænser vil på et tidspunkt få følgeskab af en frihed fra modersmålet. Billedet, dansen og musikken har siden tidernes morgen været unikke kva deres universalitet. Men globaliseringen bliver hjulpet af teknologien, således at der vil komme endnu et universelt sprog: Talesproget. Her tænkes ikke på den vigtige del af globaliseringen, der omhandler det engelske sprogs sejrsgang som det førende kommunikationssprog med en fremtid, der byder på nye sprog; anglogermansk, angloskandinavisk, anglojapansk osv. Når real time oversættelse er et faktum, er vi skridtet længere end nu; hvor hvem som helst, kan tale med hvem som helst, når som helst. Med real time oversættelse vil de også kunne forstå hinanden, selv uden den mindste anstrengelse for at lære andet end modersmålet.²³

²³ Hvad angår skriftsproget er real time oversættelse allerede en realitet. Man kan cirka 1.999 kr. få en Quicktionary II håndscanner, som virker som en bred pen man kører henover tekst. Ordene scannes og man får en simultan oversættelse, der enten kan læses på display eller høres vha. øre-

Telefoni er et af de områder, hvor den højmoderne periode står for første generation af en innovation, og den postmoderne periode så går skridtet videre og udvikler anden generation. Det højmoderne så telekommunikationen opstå med nedgravede eller ophængte kobberledninger. I den postmoderne tid frigøres denne telekommunikation med indførelsen af luftbårne data.

Den tredje afgørende søjle indenfor den teknologiske udvikling er bioteknologi. Her har megen af grundforskningen fundet sted de sidste 20 år, men det er først nu, at man for alvor er ved at kunne kapitalisere på den akkumulerede viden. For den industrialiserede verden er den største gevinst udsigten til at kunne udrydde en række sygdomme. For den tredje verden er det afgørende en udsigt, til slet og ret at kunne brødføde befolkningerne.

Tager vi det første af disse ønsker, er vendepunktet The Human Genome Project, hvor menneskets genmasse kortlægges og kategoriseres. Arbejdet her er endnu ikke færdigt, dvs. generne er identificeret, men endnu mangler det store arbejde med at finde ud af, hvad de hver især betyder, for således i første omgang at indfri løfterne om genterapi (bekæmpelse af sygdom) og genmodificere dyr med henblik på at kunne bruge deres organer til menneskelig transplantation. Lidt længere ude i fremtiden gælder det en decideret genmanipulation af mennesket – til f.eks. af blive resistente overfor sygdom og hæmme ældning.

For den tredje verden knytter håbet sig i første omgang til udviklingen af superproduktive husdyr og ultrahårdføre afgrøder med stort afkast. Hvad angår dette sidste, er teknologien allerede blevet implementeret i en række afgrøder.

Bioteknologien og computerteknologien tænkes på sigt at mødes om mikroskopiske computere. Om end verdenspressen i december måned 2001 kunne fortælle om israelske forskere, der havde fået DNA materiale til indgå i et simpelt computerkredsløb, så er der stadig meget langt, førend vi har DNA-baserede computere,

snegl. Quicktionary II leveres med seriel og infrarød tilslutning til kommunikation med mobile enheder. Kilde: Computerstore tilbudsavis januar 2002, nr. 81 – Mac.

der er i stand til at udføre mange parallelberegninger (efterligne neurale netværk). Når og hvis vi får udnyttet denne teknologi, er vi allerede et godt stykke ude i det 21. århundrede - og dermed det spekulative.

Til nanoteknologien, den fjerde søjle, er knyttet forhåbninger om at kunne gå skridtet videre end f.eks. DNA baserede computere, og gå fra molekylenniveauet og helt ned på atomniveauet. Spekulationerne omkring denne kvantumdata teknologi gælder blandt mange, små sensorer, som kan manøvrere rundt i menneskets blodårer og udføre reparationsopgaver på celler.

Udvikler de 4 teknologiske søjler, som vi har set på, sig som forskerne og industrien håber, vil det afstedkomme en eksplosion af økonomisk aktivitet. Dette vil igen lægge et meget stort pres på økologien. Her kommer den femte teknologiske søjle ind i billedet. Nemlig den økoteknologiske. Et primært ønske er her at kunne erstatte de fossile brændstoffer. Der er flere allerede velkendte spor, som forskningen følger; vindkraft, solkraft, vandkraft m.m.. En af de muligheder, hvor der knytter sig størst forhåbninger, er indenfor en reduktion af biltrafikkens belastning af miljøet. Hvad enten bilens drivmiddel bliver elektricitet eller brint - eller en kombination - vil det kunne få afgørende indflydelse på økologien. Igen kan vi se den højmoderne periode som værende fase 1., der indførte stempelmotoren til automobilen, og den postmoderne periode som fase 2., der indleder en erstatning af denne motortype med andre.

3.1 Acceleration

Aftraditionaliseringen leverer grundvilkåret for en acceleration. Digitaliseringen er så det middel, hvormed denne acceleration finder sted. Vi behøver ikke at spejle mod fremtiden for at se accelerationen for os. Det har, som vi allerede har været inde på, været et kendetegn for det 20. århundrede.

Mere præcist kan vi sige, at den mest værdifulde besiddelse individet har er tid. Den postmoderne kapitalisme er skruet sådan sammen, at den store udveksling er

en, hvor individet bytter sin tid mod at få varer eller oplevelser. Her tænkes ikke på den mere basale form, der hedder at individet bytter 8 timer om dagen mod at få en dagløn. Vi er længst forbi den situation. Nu gælder det alle døgnets vågne timer, at der handles med tid.

På den ene side er der handlen, hvor markedet sælger tid til dig. Fastfood restauranten, som navnet indikerer, lover kun tage en lille bid af forbrugers tid. Internetudbydere lover en hurtigere forbindelse. Computerfabrikanten lover en pc med højere Mhz. Sådan kunne man blive ved med at pege på, at tid er det primære salgsparemeter.

På den anden side er der handlen, hvor markedet køber tid af dig. Teleudbyderen lover gratis telefoning, hvis denne må få 10 sek. af din tid hist og her til reklamer. I princippet sker det samme for størstedelen af kommercielle medier. Annoncørerne betaler måske halvdelen eller mere af, hvad forbrugeren skulle have betalt for avisen, tidsskriftet, filmen i tv m.m. - mod til gengæld at købe sekunder af forbrugeren hist og her, hvor forbrugeren skal rette sine øjne mod annoncørernes budskaber.

Handlen med tid medvirker til forsøget på at presse endnu mere ud af tiden. Tiden bliver klippet op i mindre enheder. Mere skal nås på mindre tid. Det kan ikke gå stærkt nok. Individet er ikke et uskyldigt offer. Mennesket kan lide, at det går stærkt. Mennesket stræber selv en acceleration - mennesket fabrikere selv sin tid. Og netop derfor er den relativ. I sin både morsomme og tankevækkende bog *Fastster* gennemgår James Gleick accelerationen af tid i det 20. århundrede. I denne bog kommer Gleick også ind på den kendsgerning, at mennesket foretrækker acceleration:

“The historical record shows that humans have never, ever opted for slower,” points out the historian Stephen Kern. We fool ourselves with false nostalgia— a nostalgia for what never was. Whenever we speed up the present, as a curious side effect we slow down the past. “If a man travels to work on a horse for twenty years,” Kern says, “and then an automobile is invented and he travels with it, the effect is both an acceleration and a slo-

wing.... That very acceleration transforms his former means of traveling into something it had never been—slow—whereas before it had been the fastest way to go.” Until the futurist Filippo Marinetti began talking about speeding up rivers, “the Danube had never seemed so deliciously slow.” Peering back through history, we see scenes in a kind of slow motion that did not exist then. We have invented it.²⁴

Ønsket om hastighed og tilvænningen til acceleration har en bagside, der hedder utålmodighed og kedsomheden. Tiden er død, hvis den ikke indeholder scenskift. Det er muligt, at vi kan forestille os det smukke ved det langsomme, som Kern er inde på. Men vi vælger det ikke:

“We have aquired various hand-held antiboredom devices: cheifly. The “remote.” Television watchers jump from channel to channel, and filmmakers copy that by jumping from scene to scene. The more we jump, the more we get – if not more quality, then at least more variety. Saul Bellow, naming our mental condition “an unbearable state of distraction,” decided the remote control was a principal villian.”²⁵

Accelerationen vedr. ovenstående opstår ved, at det ingen tid tager at skifte scene. I eksemplet med remoten springer vi på et splitsekund fra ulykker til romantik til naturprogrammer osv. Billederne er indbyrdes Inkompatible, og kan derfor ikke opretholde deres mening. Man kan tale om en æstetikmatmetik hvor at billederne ophæver hinandens betydning.

Den nære fremtiden lover at komme med yderligere hastighed indenfor muligheden for at foretage kommunikations scenskift. Lad os tage eksemplet med mobil telefonen igen. På Nokias hjemmeside²⁶ forklarer firmaet, hvad den næste (tredje) generation mobiltelefoner, som de arbejder på, nu vil tilbyde:

²⁴ *Faster*, James Gleick, Pantheon Books –1999, pp.277-278

²⁵ *Ibid*, pp. 181

²⁶ http://www.nokia.com/networks/systems_and_solutions/solutions_for/1,23780,1,00.html

“Just imagine having a combined camera, videocamera, computer, stereo, and radio included in your mobile phone. Rich-media information and entertainment will be at your fingertips whenever you want anywhere there is a wireless network.”

Disse muligheder eksemplificeres:

“What is 3rd generation?

3G is watching clips from your favorite soap in the train.

3G is sending images straight from the field to headquarters for analysis.

3G is sharing your Moroccan vacation with your friends--from Morocco.

3G is videoconferencing in a taxi.”

Opgaven her er ikke at komme med en detaljeret redegørelse for de psykologiske og sociologiske følger af individets opsplitning og overlæsning af egen tid. Det væsentlige her er, at når vi taler om Globalæstetik, så har vi at gøre med et individ, som ikke længere kan have den slags forhold til omverden, som hans far og bedstefar havde - nemlig et baseret på en intimitet.

Her spiller aftraditionaliseringen igen ind, med dens medvirken til den almene kulturalisering og almene æstetisering. Arbejdet med en afsøgning i relation til individualiserings-processen/identitetsarbejdet skaber rastløshed. Vi får en paradoksal situation, hvor det som fastholder eller binder tid, opfattes som en forstyrrelse, idet deceleration knytter an til refleksion. Og det er netop ikke hvad individet ønsker - derimod ønskes “varen” leveret fordøjet og lige til at indtage i form af overkommelige småbidder af æstetiske oplevelser - således at individet hurtigt kan komme videre og ikke gå glip af “livet”. Det er naturligvis den kortsigtede løsning, men her skal vi huske på, at netop kortsigtethed korresponderer med selve grundessensen af det økonomiske system, individet er en del af: kapitalismen. Mens individet sidder med sin remote i den ene hånd, har han en sandwich i den

anden eller et telefonrør. Der er altid plads til at presse en ekstra aktivitet ind – ekstra tid.

Med fare for at lyde bombastisk, kan man sige, at hvis et af grundvilkårene (eller rettere særkende) for mennesket er refleksion (modsat dyr), herunder selvrefleksion, så er en komprimering og acceleration af tiden, som vi ser det i det postmoderne, udtryk for en dehumanisering af mennesket.

3.2 Artificialitet

På et andet og langt mere radikalt plan er det endnu mere legitimt at anvende begrebet dehumanisering. Det gælder den anden hovedtendens op gennem det 20. århundrede, nemlig artificialiseringen.

Her må vi dog skelne mellem forskellige former for artificialisering.

Vi har den eksterne artificialisering – i form af omverdenens skift fra det naturlige til det fabrikerede. Et pædagogisk eksempel her vil være indlemmelsen og regulering af natur i det urbane, men med ønske om at det stadig skal fremstå som værende naturligt, således som vi ser dette komme til udtryk i den zoologiske have. Foruden selve konceptet om enklaven af natur i det urbane, er det zoologiske projekt her også et, der stabiliserer arter, der trues af udryddelse – altså en holden “kunstig liv” i det døende.

Størst indvirkning på den økonomiske globale situation har den del af artificialiseringen, der beskæftiger sig med at gøre det naturlige til “overnaturligt”, som vi f.eks. ser det med genmodificeringen af afgrøder og husdyr.

Endnu et eksempel på den eksterne artificialisering er den, som foregår i kulturrummet - dvs. syntetiseringen af omverdensbilledet. I den sammenhæng kan fremhæves det paradoks, at fotografiet, der i det højmoderne netop kan siges at modarbejde det artificielle ved at tilbyde en optisk nøjagtig gengivelse af verden,

ender med bidrage til den mest overbevisende forvrængning af netop verden. I det højmoderne gengives en optisk virkelighed. I det postmoderne gengives en optisk virkelig uvirkelighed. Bla. modeverdenen finder sin store udbredelse netop på grund af dette forhold. Modeverdenen er afhængig af, at masserne tror at Claudia Schiffer og co. findes. Men det gør de ikke. Det ved alle de, som laver *Magiens* billeder og som, ved at den del af virkeligheden konstrueres i Photoshop og lign..

Når vi taler levende billeder, betyder digitaliseringen muligheden for en dislokation af tid. Optisk virkelighed bliver på den ene side mødt af fortidens dinosauruser og på den anden side af fremtidens aliens. Vi havde eksemplet fra MFD, hvor vi kom med eksemplet: *Vi kan filme en mand, der går hen ad en vej og transmittere dette real time på en skærm. Ved at bruge endnu en skærm kan vi vise samme mand, nu blot med en forsinkethed. Og endelig kan vi tilføje endnu en skærm, hvorpå der vises den realtime computer rendering, der viser manden længere fremme, end han er i nuet. Mao. kan vi med optisk gengivelse af virkeligheden se fortid, nutid og fremtid simultant.*

Næste skridt er Virtual Reality. Her er teknologien godt hjulpet af, at mennesket aldrig har krævet en nøjagtig gengivelse af virkeligheden, for at behandle det som virkeligheden. Selv om vi ved, at det ikke er virkelighed, er vi villige til at suspendere denne viden, for til gengæld at udvide vores oplevelsessfære.

3.3 Den indre artificialisering

I fremtiden synes den mest radikale artificialisering at blive den indre. Her står vi potentielt overfor det mest afgørende moralske dilemma, som mennesket nogensinde er stået overfor. Nemlig det filosofisk spørgsmål om, hvorvidt vi ønsker at overgå os selv ved at skabe noget, der er mennesket overlegent - artillekten? Vel har videnskaben ingen garanti for at realisere de mest radikale visioner, men muligheden for arbejde, der peger hen imod dem, findes.

Postmodernismens “egen” filosof Jean-François Lyotard beskæftigede sig netop med dette spørgsmål sent i sin karriere. For Lyotard var situationen den, at det inhumanes infiltration af vores liv var uundgåeligt. Men vi havde dog valget mellem at byde det velkomment og se det som en fordel, eller gå imod det og prøve at styre det. I sin lille bog *Lyotard and the Inhuman* analyserer Stuart Sim det principielle spørgsmål, som Lyotard stillede; hvad nu om det som er rigtigt for menneskeheden, viser sig at indeholde det inhumane? Spørgsmålet vendes på pædagogisk vis til: *How many synthetic body parts can we tolerate without losing 'what is "proper" to humankind' in the process?*²⁷

Lad os rekapitulere her. Det, som var science fiction for en menneskealder siden, er nu hverdag på mange hospitaler: vi kan få hinandens lever, hjerte, lunger, hornhinder, knoglemarv, blod og nyrer. Vi kan få pacemaker, dialysemaskiner, kunstige knogler og tænder. Igen kan man tale om det postmoderne som en forlængelse af det højmoderne. Det højmoderne var en voldsom artificialisering af naturen – her i det postmoderne tilbydes også en artificialisering af mennesket.

Med lovende resultater er der allerede afprøvet kunstige hjerter og svinehjerter på patienter. Alene dette gør, at vi må forholde os til spørgsmålet om, hvor langt videre vi kan og vil gå mht. artificialiseringen og dermed dehumaniseringen af mennesket. Hvor meget menneske er man, hvis man ikke kan føle *et stik i hjertet* eller føle sig *let om hjertet*? Enhver der har oplevet, at livet kan svinge emotionelt, vil vide, at dette ikke kun er ordsprog. Det er en reel fysisk sensation som opstår, når mennesket er ude i følelsernes overhalingsbane.

Lyotards bekymringer ligger meget længere henne ad denne udviklingsakse. Hans bekymring samler sig i spørgsmålet om unikhed. Mao. ophørelse af forskelligheden, som han ser som en grundliggende kondition ved det at være menneske. Denne forskellighed ophører let, hvis vores fælles moder er andet end naturen – mao. det teknologiske og det humane fusionerer til artillerter.

²⁷ *Lyotard and the Inhuman*, Stuart Sim, Postmodern Encounters, Ikon Books UK/Totem Books USA – 2001, pp.

Den dybt hypotetiske, men absolut største vision vedr. teknologi, er den, som indebærer vores evne til at udvikle os immaterielt. Inspirationen til at Lyotards gør sig denne forestilling, er det faktum, at solen om 4 1/2 – 6 milliarder år brænder ud og bliver til en “G dværgstjerne”. Konsekvensen af dette tænker Lyotard sig at blive en kosmisk virkelighed, *dvs. at udvirke, at »vor« kompleksitet kan eksistere videre under nogle betingelser, der netop er uden legeme, der vil være uden legeme i jordisk forstand. Det menneskelige må altså være sig selv behjælpeligt med en generaliseret protese eller forvandle sig til en sådan.*²⁸

Ideen med at tænke solens udbrænding baglæns, for at opstille teorier om forholdet mellem det humane og det inhumane, er af yderst abstrakt karakter. Vil mennesket som følge af en teknologi, der tillod det immaterielle liv, ikke samtidig være meget tæt på at have skabt paradiset? Lad os tænke os at et givent individ lever på jorden, mens denne endnu ikke er for varm, men hvor teknologien til det immaterielle liv er udviklet. Kunne man ikke tænke sig, at det individ, der dog stadig benyttede en gængs biologisk krop, gerne vil sikre sin egen eksistens i form af en “back up kopi” af sine tanker og erindringer.

Hvad så om dette individ kommer til skade at opleve det traumatiserende? Ville det ikke være nærliggende at gøre brug af en udskiftning med sin seneste egen “back up” ? Mao. når nuet bliver for ubehageligt, så genindspiller vi det. Vi rykker tiden. Med flere backups liggende klar, er der naturligvis også den mulighed at leve sit liv forfra endnu en gang – individet foretager en form for selvmord, hvor på den f.eks. 100-årige genopstår som 20-årige. Erindringen går tilbage i tiden i forhold til subjekt, men frem i tiden i forhold til objekt. Den 20-årige er rejst 80 år ind i fremtiden. Det er som en sekvens i et computerspil - man bliver ved, indtil man synes, at man har klaret banen tilfredsstillende. Hvad skal vi så med Gud? Mennesket er nu selv Gud. I kølvandet på mobil erindring, skimtes løftet om uendelighed i form af immortalitet. Tiden, som vi kender den er ophørt.

²⁸ Jean-François Lyotard, DISKUSION – J. Baudrillard, J.-F. Lyotard. S. Agacinski, Kunstens og Filosofiens værker efter Emancipationen, Det kgl. Danske Kunstakademi, 1988, pp. 35. For beslægtet problematik se også “Muren, golfen og solen: en fabel”, Særtryk # 5, Det kgl. danske Kunstakademi, 1993.

Mindre abstrakt er situationen, hvis vi lader hjerne/krop forblive materiale og i stedet tænker os kroppen som udskiftelig. I stedet for som nu, at benytte hjerne-døde artsfællers organer eller kunstige organer, så tænker vi os, at nye individer klones fra begyndelsen, således at der ligger en identisk krop (hvor hjernen allerede er sat ud af spil i fosterstadiet) i dvale, klar til at levere reservenyrrer, -hjerne, -lunger, -lever m.m. At dette forekommer os mindre abstrakt, må dog ikke få os til at tro, at det er enkelt. Det vil i givet fald kræve, at læger, foruden at kunne holde liv i overskårne nerver, er i stand til det, som svarer til at skære et metertykt skibsreb over og så bagefter samle hver enkelt fiber igen – nøjagtig som det var før.

Et er at have en reservekrop. Noget andet er at forbedre performance hos både original og klonkopien. Som vi i stigende grad har set de sidste 20 år, er der en stigende gøren brug af remodulering af kroppen for at fremstå mere “sansebar” for omverdenen – ansigtsløftninger, implantater, fedtsugning, porcelænstænder m.m. Men hvad med “modtagers” evne til at sanse dette? Som vi så i afsnittet om sanserne, kan vi spore en tendens til kroppens udviklen sig hen imod funktionsløshed, hvad angår evne til at sikre vores overlevelse. Teknologien går ind og overtager nogle områder her. Uden at negligere behovet for f.eks. taktilitet (foruden at tilfældene af koldbrand ville eksplodere), så er det rimeligt at sige, som vi allerede har været inde på, at sanserne bruges stadig mere som et interface mellem subjekt på den ene side og en omverden af nydelse og forlystelse på den anden. Hvorfor ikke forbedre disse sansevner? Hvorfor ikke ændre grundlæggende på vores udgangspunkt for æstetik?

Den lægevidenskabelige innovation, som for alvor ændrer betingelserne for en betragtning af kroppen og der dermed dens funktion, mellem de to perioder det højmoderne og det postmoderne, er P-pillen. Denne opfindelse krediteres ofte som banebrydende for sin medvirken til ligeberettigelsen. Men hvad der til en hvis grad overses, er dens betydning for en hidtil uset fri undersøgelse af seksualitetens muligheder. Det kræver jo, at angsten for graviditet er fjernet for at kunne udfolde sig frit og undersøgende seksuelt. I kølvandet på den øgede seksuelle aktivitet

fulgte en kommercialisering sted, som seksualiserede kulturen – det moderne pornografis billede er blot den mest eksplicitte top *af isbjerget* i den forbindelse. Teknologien har i mellemtiden tilladt reproduktion uden om det seksuelle. Dvs. at de to kan skilles ad, og medvirke til argumentet for både artificialisering og for kroppens skift i funktion fra overlevelsesorienteret til nydelsesorienteret.

Om få år kan den naturlige reproduktionsmåde måske ses som værende unødigt fuld af risici, da man med denne ikke på samme måde kan kontrollere hvilke æg og spermatozoer (og dermed arveanlæg) der ligger til grund for reproduktionen. Såfremt ideen forekommer for vidtgående, er det her værd at minde om, at for 20 år siden havde det også forekommet for vidtgående, hvis man havde postuleret at tæt på halvdelen af alle amerikanske fødsler ville komme til at foregå vha. kejsesnit. Men i dag er alternativt ofte et, der både synes for risikabelt og forbundet med for megen unødig smerte.

Blandt fortalernes for at udnytte teknologien fuldt ud, trods risikoen for mindsket diversitet, finder man feministen Donna Haraway²⁹, for hvem en udnyttelse af teknologi med henblik på artillekter, vil betyde en ønskværdig postkøn situation, hvor kvinder ikke længere vil være underlagt mænd, eftersom der blot vil være et køn, der vha. teknologi er i stand til skabe reproduktion.

Det 20. århundrede afslutter på en måde, der synes at tale for, at det mere end filosofien og politikken, slet og ret er kapitalen, der åbner dørene til fremtiden på dette område. Mennesket bliver til et et-kønnet væsen, eller for den sags skyld tre-kønnet væsen, hvis dette er profitabelt og salgbart. Det forbliver to-kønnet, hvis dette derimod er det mest profitable. Kombinationen af profit og artificialisering ville, hvis det var emnet for denne tekst, kunne forsvares med en række teorier, der talte for en adskillelse af reproduktionslivet og seksuallivet. Ligesom vi herunder også kunne argumentere for en voldsom artificialisering af hele det seksuelle område – bla. indenfor en ekspansion af teknologibaseret prostitution.

²⁹ kilde: *Lyotard and the Inhuman*.

Hvor artificialiseringen af kroppen kan tænkes at afstedkomme moralske dilemmaer, på samme måde som den eksisterende teknik med kunstigbefrugtning afstedkommer moralske dilemmaer vedr. retten til biologiske forældre eller i det mindste muligheden for at kunne opsøge sit biologiske ophav, så synes udviklingen, der går fra det naturlige til det teknologiske, ikke at byde på samme moralske spørgsmål og altså inddrage moralfilosofien på samme måde.

Ser man bort fra forskningen i computere baseret på DNA molekyler og biologiske enzymer, så er *evolutionary engineering* i højere grad et spørgsmål om at efterligne naturens systemer, snarere end at man bruger biologisk materiale i teknologiske systemer/kredsløb – som f.eks. computer virus. Det forekommer således mere uskyldigt – måske med undtagelse af det snævre felt, der populært kaldes “robot legetøj” , og som har ansporet til en bekymring blandt forældreorganisationer og især psykologer om dilemmaet vedr. børns forvrængede virkelighedsopfattelse.

At industrien har fået øjnene op for det profitable i at gøre teknologien human eller naturlig, vil på sigt kunne tænkes at ændre vores grundliggende holdning overfor teknologi, og således medvirke til at påvirke opfattelsen af, at mennesket nu er truslen mod naturen og ikke som tidligere, hvor naturen var truslen mod mennesket. Industrien og videnskaben er interesseret i, at dette sker – altså at teknologi og natur ikke står overfor hinanden, ikke konflikter, men opfattes som to sider af den samme mønt.

Her kan passende indskydes, at den udvikling Duchamp fornam langt hen ad vejen er blevet til virkelighed mht. maskiner. Vi har ikke fået “Moderne tider” eller “Metropolis”, sådan som samtiden troede. Særligt indenfor de sidste 20 år har producenten fået øjnene op for, at profitten ligger i at gøre teknologien til en forlænget arm af mennesket. Og når forbrugeren har valget mellem to lige avanceret stykker teknologi, så vælges det, som umiddelbart virker nemmest at gå til. Forbrugeren har ikke tid til at blive ekspert.

Indkredsning af de mulige udviklinger indenfor teknologiens og videnskaben bør afsluttes med en påmindelse, om at et uoverskueligt antal begivenheder kan sende

udvikling i en ganske anden retning end den, vi har skitseret: En ny kold krig mellem Kina og USA, massiv forurening, epidemier, masseterrorisme, antiglobaliseringsbevægelser mm.. Skulle udviklingen dog fortsætte ad linierne her opridset, er det ikke svært at se, hvordan accelerationen og artificialiseringen kommer til at spille en endnu mere fremtræden rolle i det 21. århundrede. Vi kan i den forbindelse spørge os selv, om vores forestillinger også kan tænkes at være potentielt profitable. Den er måske den bedste ledetråd, når vi gætter om fremtiden.

4.0 Teknologien som katalysator for kunsten

Det, der i denne tekst har været argumenteret for, er, at det postmoderne nu står overfor nogle teknologiske og videnskabelige gennembrud, som i omfang er mindst ligeså betydningsfulde, som de der fandt sted umiddelbart før og under den højmoderne periode.

Argumentet har også været ført, at hvad teknologien og videnskaben angår, kan det højmoderne på flere områder ses som det første skridt i en given retning, med det postmoderne som værende det efterfølgende skridt – en 1. og 2. generation begivenheder om man vil. Hvad angår f.eks. medierne og trivialbilledet er forholdet sådan. Det højmoderne fik det trykte billede, der kom ud af den moderne offsettryk. Det postmoderne fik det digitale billede, der kom ud af skærmen.

Vi sammenfattede denne udvikling i *acceleration* og *artificialisering* – og også fra denne vinkel kunne vi se paralleller mellem det højmoderne og det postmoderne.

Men når vi kommer til kunsten synes paralleliteten at ophøre. Højmodernismen, som vi så i MFD, var indfildret og inspireret af nye ideer om videnskab og nye teknologiske frembringelser: røntgen, atomet, den noneuklidiske geometri, stempel motoren og fotografiet m.m. Samme markante katalysatoreffekt synes teknologien og videnskaben ikke at have i postmodernismens kunst.

4.1 Teknologien og videnskaben efter Højmodernismen

Tiden mellem det højmoderne og det postmoderne bliver, som vi allerede har været inde på, udsat for en kortvarig, men kraftig begrænsning indenfor kunsten i forbindelse med den anden verdenskrig og de ideologier, der leder op til krigen. Om end krigen efterlader verden med et helt nyt udgangspunkt, både politisk, filosofisk og industrielt, så er der i relation til billedkunsten ikke tale om et afgørende vendepunkt. Der har snarere været tale om en kriseperiode, som har afstedkommet en afbrydelse, men hvor, når krigen er afsluttet, kunsten igen kan arbejde videre på det fundament, som det højmoderne efterlod.

De første år efter krigen præges af Abstrakt Ekspressionisme, der kan ses som en reaktion på den forudgående kriseperiodes realisme. Den synlige verden vendes ryggen for i stedet at fokusere på selve handlingen (i maleriet). Det giver sig selv, at teknologien og videnskaben ikke er tildelt en stor rolle her.

Teknologien og videnskaben begynder dog igen at få tildelt en stor rolle indenfor billedkunsten fra midt 50'erne. Denne gøren brug af teknologien og videnskaben som tema og/eller inspiration kulminerer omkring slutningen af 60'erne. I sin tekst *Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art*³⁰ sammenfatter kunsthistorikeren og medieteorikeren Edward A. Shanken denne periode, hvor særlig inspiration var forfatteren og medieguruen Marshall McLuhans (*Mennesket og Medierne*, 1964, da. overs. 1967), hvis profetier, om hvorledes elektroniske medier ville afstedkomme en stadigt mere sammenvævet global landsby, medvirkede til en popularisering af ideen om overgangen fra industrisamfund til informationssamfund.

For at sætte McLuhan ind i en sammenhæng skal man erindre sig den voldsomme udvidelse i forståelsen af fjernere verdensdele (Den 3. verden) samt fjernere himmelstrøg (Det ydre rum) som sker i 1960'erne. Årtiet er desuden præget af en

³⁰ *Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art*, Edward A. Shanken, Duke University, <http://www.duke.edu/~giftwrap/InfoAge.html>

samtidig voldsom økonomisk vækst og kulturelt oprud og oprør. Mod slutningen af årtiet, i 1968, kommer så studenteroprøret, hvor marxistiske samfundsteorier præger et oprør mod, hvad der ses som det autoritære kapitalistiske samfund og den imperialistisk motiverede krig i Vietnam.

Else Marie Bukdahl har i sit kompendium *Kunsthistorie II*, sammenfattet McLuhans opfattelse og dens mulige betydning således:

“McLuhan hævder, at mediet er budskabet, og dette betyder for ham at se, at de nye medier, vi har for meddelelse i vores elektroniske tidsalder, skaber nye miljøer og en ny bevidsthed. Efterhånden som vores mange teknologier har skabt en hel række nye miljøer, er menneskene blevet klar over, at kunst er “anti-miljøer”, der giver os midler til at fatte dette miljø. McLuhan opfatter “kunst som radar”, dvs. “som et tidligt alarmsystem”, der sætter os i stand til at opdage sociale og psykiske mål i god tid til at berede os på dem. Hvis kunsten er et tidligt alarmsystem, er den af allerhøjeste betydning, ikke bare for medierne, men for studiet af kontrollen med medier.”³¹

McLuhans påvirkning kan spores i en række store kunstbegivenheder fra midt 60'erne og frem, og hvor teknologiens og videnskabens rolle er i forgrunden. I sin tekst fremhæver Shanken bla. udstillingen “The Machine: As Seen at the End of the Mechanical Age”, Museum of Modern Art, 1968. I denne udstilling medvirker også E.A.T. (Experiments in Art and Technology, Inc.) som var et projekt, der udsprang af en festival af teknologibaserede performances, som Robert Rauschenberg og ingeniøren Billy Klüver havde organiseret i New York i 1966. I samme periode (1966-1971) afholdes en række udstillinger på Los Angeles County Museum of Art under titlen A&T (Art and Technology Program). I London afholdes der i 1968 udstillingen “Cybernetic Serendipity”, The Institute of Contemporary Art.

Det første gennemførte brug af computeren i museal sammenhæng kommer med 1970 udstillingen “Software, Information Technology: Its New Meaning for Art”, The Jewish Museum in New York. Næsten samtidig vises udstillingen “Information”, Museum of Modern Art. Begge disse udstillinger har dele med af Joseph Ko-

³¹ *Kunsthistorie II*, Else Marie Bukdahl, Det Kgl. Danske Kunstakademi – 1997, pp. 51

suths omfattende værk “Seventh Investigation (Art as Idea as Idea) Proposition One”.

Konceptkunsten, der opstår i denne tid, hvor der er megen fokus på teknologien, kan uden problemer ses som en videreudvikling af det grundlag, som Duchamps readymades hviler på – nemlig “art as idea”. Fra blot at være en placering af objekter i kunstsammenhæng, uden gestus fra kunstneren, bliver kunsten, med konceptkunsten, til ren idé. Allegorien, konceptkunst og computer imellem, er lige til. I begge tilfælde arbejdes der med fænomenet dematerialisering. Det er altså forklarligt, at adskillige konceptkunstnere derfor udstiller på de nævnte teknologiudstillinger – bla. udstiller også Les Levine og Hans Hacke på “Software, Information Technology: Its New Meaning for Art”.

Kosuth gør ikke brug af teknologien på nogen eksplicit måde. For ham er målet et ganske andet, nemlig en kunst der som information er blottet for enhver mental såvel som fysisk ikonologi. I kataloget til udstillingen “Software, Information Technology: Its New Meaning for Art” skriver han:

“The elements I use in my propositions consist of information. The groups of information types exist often as 'sets' with these sets coupling out in such a manner that an iconic grasp is very difficult, if not impossible. Yet the structure of this set coupling is not the 'art'. The art consists of my action of placing this activity (investigation) in an art context, (i.e. art as idea as idea).”³²

Heri ligger en grundlæggende forskel til, hvordan andre kunstnere anvender teknologien i kunsten. Hos andre kunstnere indgår teknologien ofte på en direkte måde og lader computere, video, telekommunikation, maskineri m.m. være værkelementer og/eller værkmedie. Mest direkte berøring med teknologien har A&T, hvor kunstnere og industrien, foranlediget af kuratoren Maurice Tuchman, går sammen om at realisere teknologikomplekse værker.

³² Kilde: *Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art*, Edward A. Shanken, Duke University, <http://www.duke.edu/~giftwrap/InfoAge.html>

Da 70'erne indtræder er interessen for A&T vigende, hvor imod konceptkunsten, med Kosuth i spidsen, får stadig større tilslutning. Noget forenklet kan man sige, at den kurs konceptkunsten forsætter ud af, er en, hvor det er kunsten selv, der er temaet. A&T derimod bringer sig i en position, hvor der konkurreres om industriens teknologi. Og her forekommer "virkeligheden" med sine månelandinger og meget andet mere fascinerende.

4.2 Fra begrebet kunst til fænomenet kunstner

Blandt de forskellige kunstretninger, som har anvendt A&T som et forum for at foretage æstetiske eksperimenter, finder vi popkunsten. Hvis vi siger, at hvad angår konceptkunsten, er selve kunstbegrebet det afgørende anliggende, da indtager popkunsten den modsatte position. Her gælder det en identifikation med kilden til popkunsten – nemlig det moderne forbrugersamfund. Således bliver reklamen, som det "ypperste" symbol på forbrugerkulturen, et vedvarende tema og/eller inspiration for popkunsten. Men også kunstneren selv spiller en rolle som symbol. Det sker ved, at i forsøget på at forstå/undersøge populær- og massekulturen bliver popkunstneren en slags forsøgskanin, der lader sig opløse i sin egen popkunstverden – dette gælder i hvert tilfælde for bannerføreren Andy Warhol.

På sin vis nærmer popkunsten sig med Warhol en 1:1 skala i forhold til virkeligheden - men dog på en ganske anden måde end tilfældet var med Duchamps readymades. Med Warhol er det som sagt snarere ham selv, der når et 1:1 skala forhold i relation til værket. Warhol selv bliver en kunstnerisk overbygning til det trivielle og en triviell overbygning på kunsten. Warhol bliver til en happening.

Dette er en ganske anden form for retten fokus mod kunstneren, som den der finder sted indenfor konceptkunsten. Her rettes søgelyset mod kunstneren, fordi selve materialet ikke er det afgørende, men derimod ideen. Og fordi skabelsesprocessen derved bliver et anliggende, der lægges frem til beskueren.

Resultatet for Warhol bliver (i den afsøgning af de mekaniske reaktioner som tillægges forbrugersamfundet) en opløsning af grænsen mellem kunst og det trivielle, hvor det eneste der står tilbage som klart afgrænset, er celebriteten Warhol. I *Den Æstetiske Fordring* forklarer Carsten Juhl, hvorledes denne positionering af Warhol muliggøres.³³

“Efter i lang tid at have identificeret plastisk erkendelse med reflekteret kunst (fra Malevich og Mondrian til Judd og Kosuth) blev billedkunsten mekanisk og pophuman, det sidste vil sige TV-menneskelig og berømmelsesrettet med Warhol. Intet menneskeskabt var hans kunst fremmed, alt var “pretty”: fra ham selv, kunstneren, til den store flykatastrofe, “pretty” thi billedlig. Da berømmelse, såvel kunstnerens som katastrofens, imidlertid er eminent social, så genindførte Warhol en samfundsrettethed af et hidtil ukendt omfang. En særlig form for accept af forholdet mellem trivialbilledet og massekommunikationen, der i dag lader sig behandle plastisk af billedkunstnere som Jeff Koons, Jenny Holzer og andre af den kitschende post-pops mestre.”³⁴

Uanset den ironiske distance Warhol lægger til forbrugerismen, så er forholdet til kilden ambivalent. Når Warhol f.eks. siger, at *making money is art and working is art and good business is the best art*³⁵, så er det lige nemt at finde argument for, at der er tale om ironi som, at der er tale om pseudoironi. Sagens kerne er den, at berømmelsessøgningen og den triviellanlagte samfundsrettethed, som Juhl er inde på, ganske enkelt ikke er mulig uden en knytten an til pengenes verden. Man kan blive anerkendt uden om det kapitalistiske system, men man kan ikke blive en celebritet.

Popkunsten, og her taler vi ikke kun om Warhol, medvirker til en samtidig afstandstagen og beundring af forbrugerismen, alt imens den selv er med til at indføre en forbrugerismen inden for selve kunstverdenen.

³³ *Den Æstetiske Fordring*, Carsten Juhl, Det Kgl. Danske Kunstakademi, 1994

³⁴ *Ibid.* pp. 21

³⁵ 'The Philosophy of Andy Warhol', Andy Warhol, Harvest Book, pp. 92

Derfor er argumentet her, at det er popkunsten snarere end konceptkunsten eller nogen anden kunstretning, der bliver det store vendepunkt for teknologien og videnskabens rolle i kunsten i anden halvdel af det 20. århundrede. Dette skal forstås som, at det, at en del af kunsten går fra at være anti-kapitalismen til at være pro-kapitalismen, får nogle store konsekvenser for, hvilken rolle teknologien og videnskaben kan spille indenfor kunsten. Højmodernismen, med Dada som den anarkistiske autoritetsskeptiske spydspids, ydede det kapitalistiske system modstand. Men med popkunsten absorberes en del af kunsten af det kapitalistiske system. Dette får efterfølgende konsekvens for de kunstretninger, som kommer efter popkunsten. Man kan sige, at en ny standard er blevet sat.

Det vil dog være forkert at sige, at det alene er popkunsten som initierer en kommercialisering af kunsten. Eller rettere at denne kommercialisering er noget, som popkunsten alene opfinder. Popkunsten refererer jo blot til samtiden og dens massekultur – og netop her foregår en almen kommercialisering af hele det vestlige efterkrigstids samfund.

På samme måde må man heller ikke foranlediges til at negligere popkunstens væsentlig rolle for kunstens kunnen frigøre sig fra forestillinger om, hvordan hånden og ånden følges ad, netop vha. teknologi – dvs. popkunstens bidrag til en ny maskinalisering af kunsten (byggende delvis videre på Duchamps gøren brug af teknikbaserede artefakter fra omverdenen). Popkunsten afprøvede alle de teknologiske værktøjer, der kunne anvendes til audiovisuel kommunikation, der fandtes. Dvs. at industrielt teknologien indføres i fremstillingen af kunstværket – ikke mindst serigrafien blev udnyttet.

Trods dette er måden, hvorpå popkunsten bruger teknologi sekundær, i forhold til hvordan kommercialiseringen på et større plan bestemmer, hvordan teknologien kan knytte an til kunsten. Popkunstens brug af teknologi vedrører selve kunstudtrykket. Hvorimod popkunstens forholden sig til det kommercielle får betydning, som vi skal se, for selve kunstbegrebet – og dermed de grundliggende forudsætningerne for overhovedet at producere og placere kunst i kulturen, dvs. den rolle teknologien og videnskaben kan spille, når det gælder værkets indholdsside.

4.3 Arven efter pop og koncept

Uanset de samfunds- og magtskeptiske politiske/ideologiske strømninger i kunsten, som gør sig gældende i 1970'erne, så lurer den nye standard for kommercialisering under overfladen. Årtiet er en smeltedigel, hvor nybrud fra 1960'erne og endda 1950'erne omformes og udvikles. Noget peger fremad andet tilbage – endnu mere peger på aktuelle politiske konflikter, som behandles politisk. Men kunsten sælges, distribueres og markedsføres på en stadig mere professionel og kommercialiseret måde.

Endnu kan det være svært at spore, hvor dette har betydning for selve produktet – dvs. for de temaer kunsten tager op, og måden hvorpå de kommer til udtryk i værket. Men det bliver tydeligere, når vi kommer ind i 1980'erne. Nu skyder tyske og amerikanske gallerier op, hvis polerede interiør og personalets dress code og holdninger understreger, at kunst handler også om penge. Pengene og kunsten følges ad, også i geografisk forstand. Det, som er finanscentre, bliver også til kunstcentre - som f.eks. Frankfurt.

I den ene ende af 80'ernes kunstscene har vi en kitschet neopopkunst, repræsenteret af bla. den tidligere børsmægler Jeff Koons, der, som en 3 . generations appropriationskunstner (1. Dada, 2. Warhol), går skridtet videre end Warhol ved slet ikke at have en ironisk forhold til det kommercielle, og det at være mediefænomen. I denne ende af kunstscenen finder vi mod slutningen af årtiet Mark Kostabi, for hvem kunst blot er et middel til rigdom og celebritet, og som åbent erkender *the gut-wrenchingly honest publicity puppy in me* og der om sine værker siger, *I am proud to say I have almost no attachment to.*³⁶

³⁶ *Mark Kostabi on Mark Kostabi*, Shout articles - January 2001, <http://markkostabi.com/shout/jan01.htm>

I den anden ende af 80'erne kan det synes, som om vi har den diametralt modsatte situation mht. kommercialisering. Men det er kun tilsyneladende. Abstrakt maleri flankeres af tung kunstteori, der bruges som var det reklame. Hvis ikke lige det var for, at det var kunst, det handlede om, kunne man foranlediges til at tro, at der var tale om en klassisk tæppebombnings strategi, og hvor kodeordet var GRP'ere (gross rating points). Her til lands opstår begreber som "power play" og "territorial afpisning", der ved nærmere eftersyn har sine lighedspunkter med, hvad handelshøjskoleelever lærer om positionering indenfor markedsføring.

Værkerne laves med høj hastighed. De er abstrakte og de er ekspressionistiske. Trash-æstetikken korresponderer med tidens subkulturelle musik - punken, hvor det aggressive, hurtige og fanden-i-voldske præger scenen. De mere belæste indenfor denne subkultur kobler nihilismen på som "standard" filosofi. Inden længe er det ikke muligt at opretholde det lille ord *sub* foran ordet *kulturelle*, hverken indenfor musikken, der er blevet tilpasset radiostationerne, eller de vilde malerier, som har fundet deres plads på museets væg, hvor til kunstkritikeren og publikum nikker anerkendende.

Trods tidens behov for at fortælle sine egne historier er det på mange måder dog stadig arven efter konceptkunsten og popkunsten, der går igen i den postmoderne kunst. Med dette som indfaldsvinkel kan man sammenligne og sige; at hvor konceptkunsten virker frisættende for selve ideen om kunst, så binder popkunsten sig til populærkulturen. Hvor konceptkunsten med sin selvreflektoriske og kritiske metode knytter an til filosofien, så knytter popkunsten (på selvscenesættende og ukritisk vis) an til massemedierne. Hvor konceptkunsten knytter an til udsagnet, så knytter popkunsten an til billedet.

Postmodernismen, *loven om genrernes sammenblanding*,³⁷ er på mange måder en bastard af konceptkunsten og popkunsten – et barn af inkompatibilitet. Og dog er jo både konceptkunsten og popkunsten børn af en fælles fortid – de spørgsmål de

³⁷ Som Jean Baudrillard betegner postmodernismen i "Transpolitik, Tansseksuel, Transæstetisk", pp. 21

stiller er overtaget fra Højmodernismen. Denne arv kan med Juhls ord forklares som:

“Det meste af det, der begyndte i 1960’erne, og som stadig udgør en art grundlag for værkskabelsen i dag, om end et stærkt problematiseret grundlag, forsøgte at besvare Duchamps spørgsmål (som “Art as idea” og siden som “Art as idea as idea”). Jeg tænker her på Minimal Art, Popkunsten, Konceptkunsten, Land Art, på Ad Reinhardt, Judd, Warhol, Kosuth og Robert Smithson.”³⁸

Den blandede arv efter konceptkunsten og popkunsten syntes at vise sig i postmodernismens kunst idet *synet på kunst* (holdningen) er konceptkunstens. Men *handlemåden* (strategien) er popkunstens. Denne iboende inkompatibilitet afspejler sig mere tydeligt i 1990’er kunstneren og hans publikum.

Samfundet forestiller sig en kunst, der kan give indsigt, udvide horisonten for erkendelse, medvirke til dannelse m.m. Men samtidig måler samfundet kunstneren på, lidt forenklet, hvor han/hun har udstillet, og hvor meget han/hun har solgt for – med andre ord succesparametre som ligner dem, der ellers gør sig gældende indenfor erhvervslivet – hvor det gælder, at det primære krav ikke stilles til indholdet, men om varen kan produceres hurtigt og billigt, markedsføres effektivt og sælges med profit. Aktørerne i erhvervslivet dømmes ikke på, hvad de sælger, men hvordan de sælger. Dilemmaet er et, hvor der kan drages paralleller med de forhold, som Brandt var inde på mht. det museale.

For kunstneren selv består dilemmaet i, at han/hun på den ene side har brug for at isolere og fordybe sig af hensyn til værket, og på den anden side har brug for social fleksibilitet og mobilitet, for at kunne udvikle rollen som kunstner. Dvs. at konflikten skærpes mellem på den ene side arbejdet med værket (som kræver kompromisløshed) og på den anden side arbejdet for værket (som kræver tilpasning). Det bliver til en konflikt mellem ikonologien og ikonografien.

³⁸ “Den Æstetiske Fordring”, Carsten Juhl, Det Kgl. Danske Kunstakademi, 1994, pp. 21

4.4 Kapitalismens begrænsende effekt.

Når vi i den postmoderne tid taler om samtidskunstens frihed, er der tale om en tilsyneladende frihed. Kunsten kan naturligvis knytte an til filosofien, psykologien og sociologien, som den selv vil, men kunsten skal stadig kunne operere indenfor de rammer, som det kapitalistiske system udstikker – dvs. med den merkantile tredeling: producent, forhandler og forbruger. Fra tidligere at være bundet til religion og politik er kunsten nu bundet til det kapitalistiske system.

Det er ingenlunde kun en begrænsning. Det kapitalistiske systems indlemning af kunsten har gjort at der, kombineret med offentlige tilskud, er væsentligt flere penge i omløb i kunstverdenen, som også kommer kunstneren til gode. Moderne massemedier gør, at kunsten når ud til et langt større publikum. Mytologiseringen gør, at der bliver lyttet til kunstneren. Men fra et kunstteoretisk synspunkt er det dog svært ikke at bide mærke i den begrænsning, kommercialiseringen også har medført – særligt i relation til en transcendent æstetik. Disse begrænsninger viser sig på forskellig vis afhængig af, hvorfra i kunstverdenen man står. Vi vil gennemgå de væsentligste ganske overfladisk.

4.5 Den filosofiske begrænsning

Filosofien kunne knytte an til konceptkunsten, men ikke popkunsten. Den havde svært med at knytte eksperimentelt og frit an til megen af kunsten i de politisk funderede 70'ere. Ser vi bort fra den kitschede neopop, så har vi igen filosofien på banen i 80'erne – ikke mindst repræsenteret i Lyotard, Baudrillard og Perniola.

Men allerede inden årtiet er forbi, synes filosofien og kunsten igen at slippe grebet om hinanden. Årsagerne er flerholdige, men væsentligt er det, at det kun er et lille antal aktuelle filosoffer, der er orienteret mod kunsten. Deri ligger ikke noget nyt fra filosofiens side. Størstedelen af den 20. århundredes filosofiske kritik er rettet mod samfundet/etikken og ikke kunsten/æstetikken.

I et relateret forhold til at forklare slippet gælder det, at den postmoderne filosofi, både den som er orienteret mod kunsten, og den som ikke er, ofte er bygget op som en kritik af kritikken. Dvs. der anvises ikke en vej i strukturalistisk forstand, hvor kunsten kan positionere sig over for traditionen. Mao. filosofien bliver ikke umiddelbar oversættelig til handling. Den er ikke en anvisende filosofi (ligesom Nietzsches, som hurtigt bliver inddraget i punkkulturen).

Her bliver sagen ikke bedre af, at den postmoderne filosofi, som er kunstrelateret, ofte er ganske elitært fremstillet og derved i det hele taget svær tilgængelig. Formidlingskræfterne (jvf. den almene æstetisering) inden for kunsten, har været anvendt mellem kunstner og publikum, frem for mellem kunstner og anden erkendelsesarbejdende forsker. Mao. er der i mange år ikke investeret i et bredt og solidt forhold mellem kunsten og filosofien. Endelig er tiden én, som vi har været inde på, hvor der ikke er tid til den dybe refleksion – og her er kunstneren i samme grad produkt af sin tid som alle andre i samfundet.

Det beskrevne forhold til kunsten, sammen med andre årsager vi vil komme ind på senere, medvirker til, at kunsten imploderer i en slags vakuum, den har skabt for sig selv, og hvor kunsten bliver sit eget erfaringsgrundlag. Særligt den filosofiinspirerede kunst bliver i 90'erne til en kritik af kunstkritikken.

4.6 Den institutionelle begrænsning

Netop væksten indenfor kunst – både hvad angår antal kunstnere, udstillinger, udstillingssteder og handlen med kunst, har gjort det nødvendigt at organisere kunstverdenen. En hel industri er sat til at håndtere denne opgave. En særlig rolle indenfor denne vækstprægede industri har kunsthistorikeren. Han fungerer både som forbrugers prøvesmager og kunstnerens tolk. Hvad enten kunsthistorikeren arbejder for et medie, en offentlig institution eller andet, så skal kunsten forbi ham, førend den kan blive defineret og kategoriseret - og derved finde sin plads på hyl- den et sted mellem høj og lav kvalitet.

Men her har vi, at hvis kunsten beskæftiger sig med det, som endnu ikke er bestemt eller kan bestemmes, så frakobles kunsthistorikeren. Her kan han ikke anvende sit analyseapparat. Omvendt, er kunsten alt for eksplicit og letafkodelig (banal) overflødiggøres kunsthistorikeren også, da hans formidling så er unødvendig.

Det er i kunsthistorikerens interesse at fremme en kunst, som ikke undslipper hans analyseapparat, men dog stadig virker foran sin egen tid og dermed opfylder originalitetskravet. I modsat fald er kunsthistorikeren henvist til at sanse værket på lige fod med publikum. Det er en balance, der skal opretholdes for at kunstindustrien kan bibeholde dens (i en formidlingshenseende) succesrige struktur.

4.7 **Kunsten som pligt**

Med til at vitalisere hele kunstindustrien finder vi, at individet føler et pres til at finde sig tid til kunsten. Ligesom det seksuelle område er blevet så frigjort, at der nu ligger et pres på at være så fordomsfri og seksualiseret som muligt, ligesådan ligger der et pres på at skulle være kultur- og kunstinteresseret.

På samme måder som skolepiger, længe før de overhovedet er mentalt eller fysisk kønsmodne, går rundt med T-shirts, hvor der er påtrykt ordet "Pornstar", på lignende måde valfarter alt lige fra børnehaveklasser til pensionistklubber ind på statslige museer for at se Rubens og Rembrandt. Det væsentlige er ikke om disse skolebørn og pensionister har fået et udbytte af disse gamle mestres værker, det væsentlige er, at både samfundet (på individets vegne) og individet selv kan bevise en kunstinteresserehed.

Kommercieliseringen levner gode muligheder for at bevise dette i form af et rigt og varieret udbud af merchandise. Det er ikke svært at se dette som medvirkende til en banalisering af værket – og hvor kunsten pludselig optræder hvor som helst og når som helst. Prisen for at ville være alle vegne, dvs. i S-toge, på Irma poser, på tændstikæsker osv. kan vi forklare vha. Søren Ulrik Thomsens ord, der hvor han i sin bog *En dans på gloser* skriver:

“Men når kunsten vil være Det Hele, fortaber den sin mulighed for at være Det Andet. [...] Kunstens afgrænsning må i lige så høj grad være en selvafgrænsning; i en dobbeltbevægelse må den imødegå tidens kvælende favntag og samtidig give afkald på at være altfavnende.”³⁹

Lad os i den forbindelse minde om at når vi taler om en kommercialisering, er det ikke kun privat entreprise, vi referer til. Offentlige kunstvirksomheder er ligeså medvirkende til kommercialiseringen. Der skal sælges billetter, kataloger, foredrag, holdninger m.m.

4.8 Resurser til kunsten

Vi må skelne mellem offentlige og erhvervsbetingede resursetilførelser indenfor kunsten. De offentlige resurser er politisk motiverede og kommer af, at kunst er blevet en del af alle borgeres almene dannelse og berettigede oplevelsessfære. Dvs. at der er bred politisk incitament til at udnytte den profilering og legitimering, som kunsten potentielt rummer.

Den erhvervsbetingende interesse kan ses snævert som virksomhedernes forsøg på at positionere sig selv, således at de fremstår mere innovative og humane – både udadtil og indadtil, dvs. som led i personalepolitikken. Men interessen her kan også ses i en større sammenhæng, der handler om, at virksomhedernes værdifastlægnings er skiftet fra at være produkttilknyttede til at være mærketilknyttede. Kort fortalt drejer det sig om, at hvor en virksomheds værdi tidligere blev fastlagt, baseret på hvad den havde af produktionsfaciliteter, så sker værdifastlæggelsen nu i stigende grad ud fra en vurdering af mærker.

Denne udvikling hen imod prissættelse af den immaterielle virksomhed forklarer Naomi Klein i sin bog “No Logo”:

³⁹ *En dans på gloser*, Søren Ulrik Thomsen, Vindrose - 1996, pp.27,

“Det var på samme tid [1980’erne], at en ny form for koncern begyndte at tage konkurrencen op med de gode gamle amerikanske producenter, når det drejede sig om at erobre markedsandele. Det var foretagender som Microsoft og Nike, senere igen firmaer som Tommy Hilfiger og Intel. Disse pionerer hævdede nok så frejdigt, at dette at producere ting blot var en tilfældig og underordnet del af deres virksomhed, og at de takket være færre handelsrestriktioner og ændringer i arbejdsmarkedslovene kunne få deres varer fremstillet hos underleverandører, hvoraf mange var oversøiske. Det, disse virksomheder primært producerede, var ikke ting, hævdede de, men *images* eller forestillinger om deres mærke. Deres virkelige opgave lå ikke i at producere, men i at markedsføre. Det er vel unødvendigt at sige, at denne formel har vist sig at være enorm profitabel, og at den har været en sådan succes får virksomhederne til at konkurrere i et vildt kapløb om, hvem der kan blive mest vægtløs.”⁴⁰

Betingelsen for de store mærkers succes er, at de kan penetrere kulturen på en række forskellige planer og derved blive en del af vores fælles kultur. Sagt på en anden måde; jo flere rum mærkerne kan penetrere og gøre sig gældende i, desto mere er vi villige til at investere holdninger og følelser for dem. I den henseende spiller kulturlivet en væsentlig rolle, da det både kan legitimere mærket og har et “distributionssystem” , som erhvervslivet ikke har, og som ikke kan købes. Bevægelsen er ikke kun én, hvor mærker invaderer kulturrummet - der etableres forbindelser, hvor mærkerne og kunsten gensidigt udnytter hinandens systemer.

Erhvervslivet kan ikke bruge den kunst, som udfordrer gængs opfattelse - den kunst som er decideret politisk ukorrekt. Kunst må gerne være provokerende, men ikke mere provokerende end at det kan affejes som en provokation - kunsten må ikke gøre ondt. Derudover må kunsten ikke være for ny. Det er som med reklame, hvor en væren bag sin egen tid, betyder at opinionsdannerne melder fra og hvor en væren for langt foran sin egen tid, betyder at massen melder fra. Man skal helst være lige præcis en lille smule foran sin egen tid.

⁴⁰ *No Logo*, Naomi Klein, Forlaget Klim – 2001 (Westwood Creative Artists Ltd. 2000), pp. 24

4.9 Mytologiseringens begrænsning

Mytologiseringen af kunstneren kan både forklares ud fra kommercielle interesser, hvor denne “overbygning” til værket er at sammenligne med branding af varer. Mytologisering er en værditilførelse i forhold til værket. Man kan sige at på samme måde som mærket er vigtigere end selve varen, så bliver kunstneren mere meningsdannende end sine værker.

Den der handler med kunsten, hvad enten dette forgår som ejerskifte af værker, udstillingsmæssigt eller mediemæssigt, kan have en betydelige interesse i at opbygge og værne om kunstnermyten – også selvom det ikonografiske kommer til at skygge for det ikonologiske.

En anden forklaring ligger i den almene kulturalisering, som vi allerede har nævnt flere gange, og som bevirker, at kunstneren er “oraklet” i det moderne samfund - den der leverer det materiale, der skal til, for at individet kan komme videre med sit identitetsarbejde. Her adskiller billedkunstneren sig for så vidt ikke fra andre af de kunstneriske felter (film, litteratur, teater, musik m.m.) – der også er blevet del af en diffus surrogatreligion. Kunstnere, i bred forstand, kan uden stor modstand indtage nær sagt en hvilken som helst rolle, da de (stadig) anses for værende mere oplyste, mere opmærksomme, mere reflekterende end andre individer. Hvor kulturaliseringen ansporer til en selvscenesættelse af det almene individ, gælder dette i særlig grad kunstneren.

Man kan anskue ovenstående som, at den kritik, som finder sted ude i samfundet, hvad enten dens udgangspunkt er filosofien, sociologien eller psykologien, ikke anviser nogen bestemt retning, som individet skal gå fremtiden i møde på, men derimod består af en pluralitet af diskurser, hvorfor presset øges på de kunstneriske felter for at kontekstualisere tilværelsen og komme med en slags brugsanvisning for alle andre brugsanvisninger.

Her står vi ved endnu en af forklaringerne på, at kunsten ikke kan binde an til teknologien eller videnskaben - disse rummer ikke byggeklodser til en brugsanvisning vedrørende eksistentielle samtidsspørgsmål.

4.10 Emnets begrænsning

Lad os rekapitulere: For Højmodernismen var det ubegribelige (det ubestemte) et anliggende. Det lå lige for, da selve grundideen med avantgarden var, at den gik foran, ud i det ukendte, ud i det ubestemte. Strategien var at tømme billedet for kendt indhold, som vi så i MFD. På denne måde kunne Højmodernismen angribe problematikken med det sublime. En udfordring som blev så meget mere relevant da fotografiet, så at sige overtog eller fik overladt udfordringen med det repræsentative – og derved det “skønne”.

Arbejdet med det sublime betød naturligvis, at den højmoderne kunstner var optaget af spørgsmålet om tid og rum. Dette forhold har fået helt nye perspektiver med digitaliteten, hvor rum og tid forskydes - sådan at der opstår simultan tid (real time) uden lokalitet (virtuelt rum). Duchamp havde med sin idé om ‘delay’, uden tvivl stoppet op ved dette, at tid og rum nu ikke behøver at følges ad - at vi med live transmission kan se hele verden simultant. Men den postmoderne kunstner vil ikke anvende de visioner eller konklusioner, som måtte ligge begravet i dette forhold på samme måde.

Det vil den postmoderne kunstner ikke, fordi afstanden mellem spekulationer om tid og rum, og så det, som optager samfundet, er for stor til at beskueren kan få svar på sine “brugsanvisnings” behov, kunstneren kan få opfyldt sine ønsker om celebritet, og kunstindustrien kan få opfyldt sin ønsker om vækst og ekspansion. Tid/rum problematikken er for elitær og abstrakt til tidsånden.

Det er måske at sætte forholdene meget på spidsen, men lad os så nøjes med at sige, at vi har at gøre med en tendens, der gør sig gældende på den toneangivende yngre postmoderne kunstscene. En omfangsrig indsamling af dokumentation for

denne tendens ville sende denne opgave ud ad en tangent, der fjerner den fra det væsentlige. Desuden findes der vished for, at læseren af denne tekst (Carsten Juhl) er meget velbevandret, både hvad angår udstillinger og kunsttekster om samtidskunsten. For en mere detaljeret forklaring på hvordan udvikling i samfundet påvirker kunstneren som skaber, henvises til undertegnedes afgangsspeciale, som læseren også er bekendt med. Her tænkes især på afsnit 2 *Tendenser som skaber kunstnere*.

Når kunstnerens ønske om bred appel kombineres med ønsket om mulighed for selviscenesættelser er det oplagt, at kunsten orienterer sig mod det voyeuristiske billede. Det er den eneste ledige populære billedtype for kunsten. Magiens billede har kunsten fraskrevet sig, da den opgav det skønne. Abjektets billede er en mulighed, men her overgår virkeligheden gang på gang fantasien og får derved kunstens abjektbillede til at virke som en banalitet i forhold til det, som pressens billedmagere kan fremskaffe. Desuden har abjektbilledet, som dog tidligere i flere omgange har spillet en rolle i det 20. århundredes kunst, en tendens nu om dage til at placere kunstværket uden for kunstinstitutionen og kunstmarkedet, eftersom det ikke opfylder kravene til at indgå i den bredest tænkelige sammenhæng. Som kunst opfylder abjektbilledet ikke de krav, som kommercialiseringen stiller.

Voyeurbilledet muliggør som sagt selviscenesættelsen – kunstneren kan vælge at udlevere, afsløre og afdækker sig selv foran publikum og dermed bidrage til sin egen myte. Men det giver sig selv, at med valget af det voyeuristiske rum placerer kunsten sig i den størst mulige afstand til de førnævnte problematikker vedr. det skønne eller det sublime - i en kantiansk forstand. Magien kan knytte an til det skønne. Og abjektbilledet kan under visse former knytte an til det sublime.

4.11 Begrænsningerne for teknologien og videnskaben

På den ene side kan man mene, at kunsten lader sin evne til at billedliggøre det usynlige stå uudnyttet hen. Netop samtiden er en, hvor kunsten kunne gøre brug af denne evne på oplagt vis, idet de væsentligste forandringer der sker i samfundet

foregår på det nonmaterielle plan - imod sætning til den højmoderne periode, hvor at teknologien og videnskaben betød, at både den nære og fjerne omverden ændrede fysisk karakteristika.

Den digitale revolution er på mange måder ligeså usynlig, som mikrochips er små. Forandringerne sker primært i mellemrummene. Og her skulle man umiddelbart mene, at samtiden derfor var som skabt til kunsten, jævnfør kunstens unikke evne til netop at billedliggøre det usynlige samt udfylde mellemrum.

På den anden side kan man vende sagen om og argumentere for, at kunsten gør det eneste logiske. Nemlig at den beskæftiger sig med identitet, individualitet, socialisering og urbanitet – hvilket er de store spørgsmål jvnf. det store rekonstruerende identitetsarbejde, som det traditionsløse postmoderne menneske er tvunget ud i. Ydermere betyder den personlige kunst, forstået som omhandlende anliggender, der hidrører identitetsarbejde, at afstanden fra identitetsspørgsmål (med alt hvad det indebærer) ikke er uoverskuelig stor i forhold til affektioner i forskellige former herunder kærlighed, begær, sværmeri m.m. Med andre ord anes en mulig vej hen til det skønne via det romantiske.

Men det er dog en teori helt for sig selv. Det afgørende her er en konstatering af, at kunsten af forskellige årsager udelukker teknologien og videnskaben som et afgørende anliggende.

4.12 Det udvidede kunstbegreb

I forsøget på at nyskabe og videreudvikle kunsten fra sin position, hvor dens anliggende er det, som er almenlyddigt og hverdagsrelevant, får vi det udvidede kunstbegreb.

Selve konceptet med at udvide kunstbegrebet møder ringe modstand, da der i det postmoderne hersker en forsigtighed mod at dømmes det nye. Hele tidsånden er, som vi har været inde på, én der byder fremtiden, og dermed det nye, velkomment

(så længe det ikke er alt for “nyt”, som vi var inde på i forbindelse med erhvervslivets interesse for kunsten). Desuden har kunstindustrien løbende brug for nye “byggeklodser” til sin ekspansion. Museer, gallerier, kunsthaller, festivaler, tidskrifter er alle afhængige af nyheder.

Fra en anden vinkel vil man kunne sige, at det udvidede kunstbegreb ikke kun skyldes jagten på originalitet, men ligeså meget en naturlig udvikling, hvor kunsten trænger ind i de felter, hvis anliggender også omfatter identitetsspørgsmål, dvs. sociologi, psykologi, antropologi m.m. Det nye er imidlertid, at kunsten ikke nøjes med at lade sig inspirere af eller indgå dialog med andre vidensfelter, men at den ligefrem invaderer dem. Hvor vi før var inde på konflikten mellem det ikonologiske og ikonografiske, har vi her en ny konflikt, der omhandler kunsten som autonomt felt eller kunsten som en opløst størrelse. Denne konflikt kan vi illustrere med Helmut Hartwigs ord, når denne siger:

“Jeg formulerer udstillingens rolle endnu skarpere: det kan aldrig dreje sig om at formidle erkendelser, som også eksisterer uafhængigt af kunstværkerne – som blotte begreber – men derimod om at skabe komplekse oplevelsesmåder som selvstændige realiteter”⁴¹

Med det udvidede kunstbegreb opstår situationer, hvor det alene er kategoriseringen, der bestemmer, hvorvidt et værk er et kunstværk eller f.eks. eksperimentel sociologi. Der er på sin vis tale om en slags omvendt *ready made*; i stedet for at det er kunstneren, der foretager en udpegning af et objekt fra omverdenen og relokalisere det i kunstens rum, så er det her kunstneren, der udvælger noget fra kunstens verden og placerer det omverdenen.

Vi kan dog også se det udvidede kunstbegreb fra en anden vinkel – en hvor der er tale om kulminationen af de undersøgelser, som startede med at kunsten, som vi så det MFD, tabte terræn til fotografiets – eller rettere kunsten blev forvist fra rollen som gengiver af den retinale virkelighed. Dette, kombineret med det store opgør

⁴¹ *Det gamle i det nye – oplevelsesformer i hverdagen og i kunst*, Helmut Hartwig, Æstetik og Kultur i 90'erne (red. Kyndryp/Nielsen), Århus Universitetsforlag -1993, pp. 95

mod det repræsentative maleri, der betød abstraktionen, gjorde, at kunsten pludselig kom til at handle meget mere om selve begrebet kunst – og hvordan dette begreb kunne udvides. Og det er altså denne selvundersøgelse, som det udvidede kunstbegreb er den foreløbige kulmination af.

Vi har nu kort gennemgået nogle af de måder, hvormed kommercialiseringen direkte og indirekte påvirker forhold indenfor den toneangivende yngre kunstscene. Om end vi har afstået fra at samle dokumentation for kommercialiseringen, så kan kombinationen af kommercialiseringsmåder tydeliggøres som en tendens ved hjælp af følgende udsagn hentet fra *Art at the turn of the millenium*.⁴² I dette oversigtsværk over 137 toneangivende (primært yngre) kunstnere har redaktørerne givet hver kunstner mulighed for at komme med et udsagn, der opsummerer kunstnerens eget forhold til kunst:

“I’m interested in the difference in and similarities between blank identity and iconography as well as anonymity and fame” – Cady Noland

“I am interested in how things are offered to us, what situation people are put in who are asked to be entertained” – Sam Taylor Wood

“Video allows me to use myself as different figures. In front of the camera. I’m able to enact a private fantasy as a social statement.” - Peter Land

“I try to deal with the complexities of power and social life, but as the visual presentation goes, I try to avoid a high degree of difficulty. I want people to be drawn into the work.” - Barbare Kruger

“Art is communication – it’s the ability to manipulate people. The difference with show business or politics is only that the artist is freer.” - Jeff Koons

“Artists are people who are allowed a certain social privilege to act out in ways that adults aren’t supposed to act out.” - Mike Kelley

⁴² *Art at the turn of the millenium*, editors Uta Grosenick & Burkhard Riemschneider, Benedikt Taschen Verlag GmbH- 1999

Med udvælgelsen af disse kunstnere og deres udtalelser ligger ikke et ønske om at dømme denne type kunst som værende hverken god eller dårlig. Dertil kræves en anden type analyse. Udtalelserne er alene taget med for at benytte toneangivende kunstneres egne ord, vedr. hvor anliggendet befinder sig for samtidskunsten.

4.13 Fastholdelse i det gamle

Hvor kommercialiseringen, som vi har set på mange måder, ansporer til innovation (om end kravet om en vis folkelighed skal opfyldes), så virker pengene på et andet plan hæmmende for ny kunst.

Med kommercialiseringen sker en investering i kunsten, som ikke tidligere har været ligeså udbredt og omfangsrig (man behøver bare at se på de priser, auktionshuse har kunnet hente hjem de sidste 20 år på kunst). Disse investeringer, skal som alle andre investeringer, beskyttes.

Måden, hvorpå dette sker, er for så vidt ikke så interessant i denne sammenhæng, som selve det at investeringen beskyttes. Det betyder nemlig en holden fast i det gamle og dermed traditionen – hvilket jo står i skærende kontrast til både globaliseringen og den kapitalistiske idé. Kunstinvestoren, hvad enten det er en privat person eller et museum, er naturligvis hjulpet af den almene opfattelse af kunstværkets uforgængelighed – det at et kunstværk som idé og per tradition er skabt til at vare evigt.

Ligeså tilbageholden som kunstverden altså er med at sige nej til det nye (også selvom der måske blot er tale om en frontforlængelse, frem for en egentlig fornyelse, som tilfældet kan være med noget af den kunst, der foretager social intervention), så må man sige, at der er lige så stor forsigtighed med at kassere gammel kunst.

Her får vi så, at to forskellige typer kunst skal kunne agere indenfor samme økonomiske system. Dette system, der bygger på en fetichering af kunsten, har på den

ene side unikticitet som kendetegnende for den gamle kunst og reproducerbarhed som kendetegnende den nye kunst. Dette skal forstås således, at brugen af moderne teknologi i stigende omfang afstedkommer værket, som eksisterer i en digitaliseret form og derfor kan reproducere i det uendelige uden nogen som helst forskel mellem original og kopi.

For den moderne reproducerbare kunst står dilemmaet mellem på den ene side at lave begrænsede nummererede oplag af f.eks. video, foto og grafik – hvilket har interesse for den traditionelle fetichanlagte køber. Eller på den anden side, opgive denne “kunstige” begrænsning, men dermed også den traditionelle købers interesse, ved at reproducere på samme måde som den billedfremstillende del af erhvervslivet gør - den anvendte teknologi er identisk.

Det er måske her, at teknologien har størst betydning for postmodernismens kunst – nemlig i produktions- og distributionsfasen. Som allerede omtalt spiller Warhol en stor rolle for serigrafis udbredelse og accept som kunstmedie. Men vel at mærke uden at han bidrog til at affetichere værket ved at reducere underskriftens betydning – som bekendt tværtimod.

Fra at kunsten har benyttet sine egne særlige redskaber og materialer, som det f.eks. gælder for kunstmaleriet, så har kunsten i stigende grad taget industrielle teknikker og medier til sig for at kunne nå frem til nye udtryk. Der er ingen forskel på den version af Photoshop eller Final Cut Pro, som bruges til at lave et kunstværk, og den som bruges til at lave en annonce eller et reklamespot. Der er ingen forskel på kameraerne, scannerne, printerne m.m. Vi kan i den sammenhæng reflektere over musikkens udvikling – stort set al populærmusik som produceres, er baseret på digitalitet. Dvs. samtidsmusikken ville ganske enkelt ikke findes, hvis det ikke var for computere.

Tiden vil så vise, i hvor høj grad kunsten også vil benytte de distributionskanaler, som den kommercielle verden benytter – og under hvilke former kunsten så vil lade sig finansiere. Potentielt er der lagt op til at kunst, i hvert tilfælde en væsentlig del af den, eksisterer i en oplevelsessfære, hvor den bliver nabo til alle andre

netværksbaserede informationer. Dette vil kunne betyde et ganske nyt udgangspunkt for kunsten - ikke mindst når man tænker på, hvor kontekst sensitiv megen kunst har været i det 20. århundrede. Ligesom at afstanden mellem Borneos regnskove og Champions League kun er et enkelt tryk – vha. remoten, på samme måde kan afstanden mellem Teletubbieerne og et kunstværk også være et spørgsmål om et enkelt tryk på remoten.

Kunstens holden sig uden for det stærkeste medie de sidste 40 år, nemlig fjernsynet, har uden tvivl haft meget stor betydning for kunstens evne til at bibeholde sit særkende og bevare sin autonomi. Omvendt har kunsten i samme periode set, hvordan positionen som meningsdanner i den brede befolkning, som allerede blev alvorligt truet med fotografiet, nu for længst er overgået af musikken, som har formået at tilpasse sig fjernsynsmediet.

Men det er naturligvis trivialbilledet, der er den største meningsdanner. Og i den forbindelse er det værd at nævne, at både hos filmen/fjernsynet og litteraturen, er teknologien og videnskaben et anliggende – visionen om fremtiden har fået sin egen genre; science fiction.

Lad os afslutte gennemgangen af teknologien og videnskabens indvirkning på samtidskunsten med at slå fast, at den ikke er et anliggende på samme måde som i det højmoderne. Fraktalkunsten, som kan siges at være den kunstgenre, hvor moderne teknologi og kunst er mest integreret, fik ikke en stor rolle i forhold til kunstbegrebet/kunstopfattelsen. Her cirka 20 år efter dens fremkomst synes den mere end noget andet, at fremstå som en fascination af computeræstetik, hvor værket ikke kan blive til andet end ren gestus.

Konklusionen på teknologiens og videnskabens rolle i samtidskunsten må være den, at det ikke er et anliggende, hvad angår indhold – men derimod ét, der angår gestus.

Men lad os også minde om den uomgængelige medievirkelighed, der jo er baseret på teknologi. Tiden er en, hvor at der hersker en slags mediekulturel “Das Ding an

Uns“ problematik; vi (hverken lægmand eller kunstner) kan se kulturen uden at se den gennem mediernes briller. Vi kan slet ikke tænke kultur uden at tænke medier... det er umuligt for kunsten at frigøre sig fra medievirkeligheden og fylde billedet med noget andet.

Med sin integration i verden vha. massemedierne, og sin øvrige knyttet an til det kommercielle, placerer kunsten sig selv i en udsat situation, hvor den for at gøre sig gældende i dette system må vægte den underholdende side af sig selv. Den skal tilkæmpe sig sin share of voice. Det, at skulle være underholdende, er ikke nødvendigvis foreneligt med de eksperimenter, hvis udgangspunkt er, at kunsten er et erkendelsesrum. Sagt på en anden måde, så er kunsten på visse planer inde i et system, som den slet ikke er skabt til at agere i.

Vil man vove at pege på, hvordan det fremover udvikler sig, så synes der en svag ny tendens til, at den kunst, den som omhandler den sociale intervention, har udvidet interessen for den kommercielle verden, til ikke kun at omfatte dets overflade, men til også at omfatte, hvordan selve produktionen foregår dybt inde i virksomhedernes hjerte – dvs. hvordan erhvervslivet producerer penge. Mao. er der tegn på, at det er selve kapitalismen, der er genstand for en “positiv” opmærksomhed. Det er selve virksomhedernes struktur og professionalismen i øvrigt, der er genstand for beundring. I den forbindelse er private virksomheder kun glade for at invitere kunstnerne indenfor, så udvekslingen kan ske fyldest – og virksomhederne også kan få deres andel af kulturel legitimering ud af mødet. Dette kunne samtidig være mødet, hvor kommercialiseringen og teknologien nåede hinanden. Men det afhænger helt af, hvad kunstnerens indfaldsvinkel til mødet med erhvervslivet er; om erhvervslivets teknologi er et middel i forbindelse med kommercialisering eller om forsøget gælder et forsøg på at undersøge de ben, som kapitalismen hviler på. Tiden vil vise om denne tendens er en krusning på overfladen eller endnu et reelt skridt i retning af at opløse kunsten i verden.

5.0 Manifestet

Med fraværet af teknologien eller videnskaben som anliggende rent indholdsmæssigt, er den ene af de to særkende for Højmodernismen ikke at finde i Postmodernismen. Men hvad så med manifestet, som måske kan siges at være det egentligt unikke ved Højmodernismen – nemlig det, at kunsten for første gang anviste vejen alene ved hjælp af forskrifter? Om end der har været mange manifeste siden hen indenfor kunsten, har der ikke siden været en æra, hvor at manifestet var så stærkt, at det har kunnet stå som fyrtårnet og lyse fremtiden op. Ej heller i Postmodernismen.

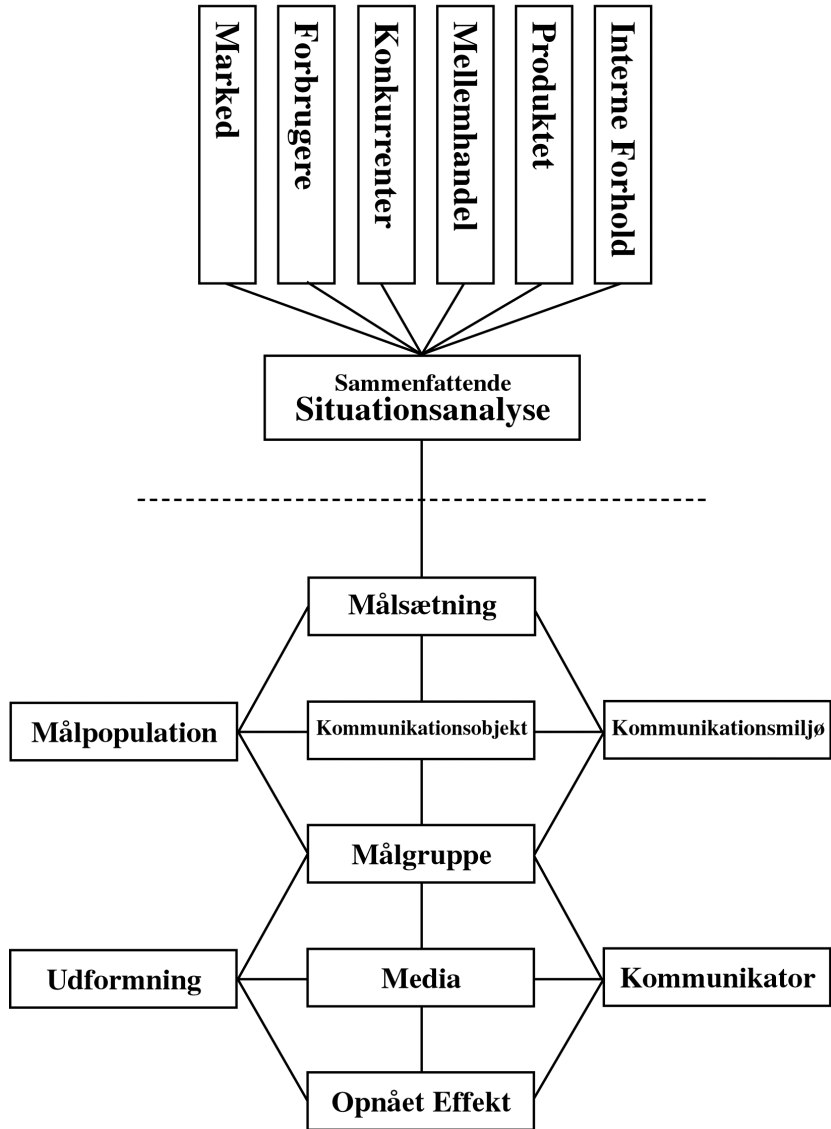
Frem for at forklare disse (i forhold til Højmodernismen mindre succesfulde) posthøjmoderne manifesters historie, vil forsøget her gælde at samle op på alle de overvejelser, vi har været igennem med det hidtil skrevne (inkl. MFD) og samle dem i netop manifestform – og her vil undersøgelsen naturligvis ikke være afsluttet, førend forsøget er gjort på at afprøve virkeligheden.

Min nysgerrighed, for nu at slå over i en mere personlige form, gælder altså undersøgelsen af manifestet som konstruktion. For denne fusion af teori og værk er den ansporende tanke den: Er det overhovedet muligt med den medievirkelighed og den kunstverden, der findes i dag, at få et manifest placeret i medierne? Her er drivmidlet, som det gerne burde fremgå af denne tekst en generel interesse for, hvordan medierne opererer, og hvordan kommunikation distribueres i vor tid. Tidligere projekter med dette tema tæller bla. udstillingerne “Content Providers” og “White Room Parade” (læseren er bekendt med disse udstillinger). Endeligt er det også muligt at se en sammenhæng til de overvejelser, der kom frem i undertegnede afgangsspeciale.

Der næres på ingen måde illusioner om at kunne frembringe et væsentligt manifest. Hertil rækker de kunstteoretiske evner slet ikke. Det er heller ikke målet. Udfordringen ligger i at forsøge at tænke sig forbi de stopklodser/ barrierer, der findes indenfor medierne. Ærindet er at problematisere (afdække, afsløre, gennemskue m.m.) kunsten i en moderne kommerciel medievirkelighed. Indtil dette for-

søg er fuldendt, vil jeg foretrække at ideen forblev mellem undertegnede og læseren (dvs. Carsten Juhl).

Wärnerydmodellen



5.1 Strategi for det *fabrikerede* manifest

Hvordan ville en moderne kommunikationsvirksomhed (PR bureau, reklamebureau eller lignende) gribe en opgave an, der lød på at fabrikere et kunstmanifest, som skulle kunne afstedkomme reaktion blandt medierne?

Arbejdet her ville (i modsætning til kunstnerens der måske udsprang af intuition), blive grebet metodisk an. Et plausibelt værktøj ville være en gennemprøvet kommunikationsmodel. Det samme vil jeg derfor forsøge her.

Til det vælger jeg den indenfor kommerciel kommunikation ofte anvendte Wärnerydmodel (af Karl-Erik Wärneryd, Professor Emeritus i Økonomisk Psykologi ved Stockholms Handelshøjskole), som udover at være en enkel og operativ model, også nemt kan omformes for at tilpasse sig, at produktet her er kunstholdning.

Wärnerydmodellen kan enten udnyttes i sin udvidede form, hvilket er den, som er afbilledet på forrige side. Men i forbindelse med denne tekst vil en situationsanalyse meget nemt blive til en gentagelse af de overvejelser, som denne tekst allerede har været igennem, hvorfor modellen ønskes anvendt udfra alene den nedre del, der har at gøre med selve kommunikationsstrategi.

Målsætning

Da der er tale om et eksperiment, som uanset udfaldet kan give anledning til nye overvejelser/indblik, er det svært ikke at se selve eksperimentet som en målsætning i sig selv. Dog sigter jeg mod, at medierne modtager og reagerer på/omtaler et materiale.

Manifestet skal helst være udarbejdet i overensstemmelse med de holdninger, som jeg har redegjort for i denne tekst (MAD) samt MFD. Men værende et eksperiment om selve ideen med manifestet (som led i en opgave, der søger at bygge bro

mellem teori og værk), er det ikke afgørende, at manifestet udelukkende bygger på egne holdninger. Det er ikke et manifest som andre manifeste – der er på sin vis tale om et *falsk* manifest, eftersom der er en *skjult agenda*. Jeg ser det som en slags trojansk hest, der til trods for at dens chancer for succes må forekomme meget små, fastholder eksperimentet: Hvad skal der til for at få medierne til at reagere på manifestet?

Kommunikationsobjekt

Netop værende et forsøg på at få medierne til at hoppe på “limpinden”, er det langt hen ad vejen, hvad medierne gerne vil høre (eller rettere kan tænkes at ville høre) frem for, hvad undertegnede gerne måtte have frem vedr. sin egen kunstopfattelse, der dikterer manifestet.

Budskabet bliver derved på en vis måde mediernes eget.

Heraf kommer, at hvis det forudgående i MFD skal anvendes som råmateriale, så kan der vælges mellem, at budskabet skal være et der taler for kommercialiseringen eller et, der taler imod kommercialiseringen.

Umiddelbart skulle jeg mene, at chancen for at få manifestet accepteret i medierne er større ved at tage indfaldsvinklen, der er forbeholden overfor kommercialiseringen, ved det, at man hermed kan bygge manifestet op på en anklage, der søger at gøre op med det eksisterende. Netop anklagen mod det eksisterende er en slags grundformel for Højmodernismens succesfulde manifeste. Men her byder samtiden dog på en vanskelighed i forhold til Højmodernismen, hvor der var en tydelig og defineret tradition, som avantgardens manifestetsskriverne kunne positionere sig i forhold til – nemlig ideen om det repræsenterende kunstværk.

Man kan anskue ovenstående problem fra en anden vinkel: Med den diversitet, der findes inden for samtidskunsten, vil et angreb på én eller flere anliggender til fordel for et andet alt for let betyde, at man marginaliserede sit synspunkt. Hvis man

betragtede kunstretninger som politiske partier, ville intet enkelt parti opnå mere end måske højst 10% af stemmerne – hverken blandt kunstnere eller formidlere. Ergo må manifestet søge at komme rundt om denne risiko ved ikke at gå imod en eller flere genrer/opfattelser, men derimod finde en sag uden for selve kunstværket, hvor der kan findes en bredere tilslutning. Mao. anklagen kan ikke finde sted indenfor selve værket, men må findes i det uden om.

Men uanset anklage må denne dog ikke kunne læses som et ønske om en tilbagevending til tidligere forhold. Medierne og kunstinstitutionen som sådan ønsker nyheder, det som peger fremad.

Målpopulation/Målgruppe

Målpopulationen er kunstverdenen. Men målpopulationen indgår slet ikke i overvejelserne her og nu. Det gør kun målgruppe og media. Disse er for så vidt sammenfaldende i det omfang, at det er medierne selv, som det er intentionen at få til at reagere og ikke deres læsere. Hvis medierne reagerer, er manifestet født og får derefter automatisk et liv.

Der er et behov for at indsamle viden mht., hvilke medier der har hvilke kunstholdninger, og hvem der er deres skribenter. Dog synes det nærliggende, at gøre forsøget med at give modtageren følelsen af at være særligt udvalgt. Kunstanmeldere, dvs. kunsthistorikere, synes i vid udstrækning at gøre sig store anstrengelser for at blive en del af eller rettere indlemmet i det rum, “hvor det nu sker”. Dette kræver naturligvis en åbning fra kunstnerens side – og det er indtrykket af denne særlige invitation til indvielse, som modtageren gerne må føle. For at dette træk overhovedet skal have nogen virkning (og ikke være kontraproduktiv), kræver det en vis naivitet fra modtagerens side. Der satses altså på at en sådan naivitet eksisterer blandt kunstanmeldere – både her til lands og i udlandet.

Kommunikationsmiljø

Såfremt kommunikationsmiljøet er den trykte presse, er forholdene de, at der er en hård konkurrence om at få sit budskab igennem. Der er væsentlig flere kulturbegivenheder, der gerne vil have omtale, end der er kulturplads i den del af den trykte presse, som har betydning og som beskæftiger sig med kunst.

Det indtryk man får, fra ikke mindst udenlandske kunstnere og gallerier, er, at i byer som f.eks. New York og London, sendes der så mange pressemeddelelser til dagbladene hver eneste uge, at langt de fleste pressemeddelelser slet ikke læses – men ryger direkte i papirkurven. For overhovedet at komme i betragtning for at blive læst, skal pressemeddelelserne helst have karakter af en mappe, der foruden selve pressemeddelelsen indeholder presseklip, der dokumentere tidligere omtale, cv, reproduktioner af arbejder m.m. Men frem for alt skal der være en autoritativ/profileret afsender.

Media

Som der allerede er lagt op til overvejes dagblade. Er anklagen én, der tager udgangspunkt i kommercialiseringen af kunsten, er dagblade nærliggende frem for de mere polerede og reklamespækkede kunstmagasiner. Det giver sig selv..

Alternativet til dagblade og polerede kunstmagasiner er små undergrundsagtige kunstitidsskrifter. Chancerne for at få optaget manifestet her er væsentligt større, men underholdningsværdien/overraskelsespotentiallet mindskes tilsvarende. Umiddelbart er valget derfor at satse højt, dvs. et større europæisk eller amerikansk dagblad.

Der er selvfølgelig også de meget betydningsfulde teoritunge kunstitidsskrifter, men her synes det ganske udelukket, at manifestet ville blive omtalt. Det vil være for let og poppet i deres øjne. Desuden arbejder de ikke med nyheds- og sensati-

onskriterier på samme måde som dagblade, hvilket er dette manifest's chance for at blive til medievirkelighed.

Spørgsmålet er, om man skal forsøge at give indtryk af en bevægelse, som er organiseret i flere lande og som nu bryder frem på flere fronter, hvorfor en simultan forsendelse til flere landes dagblade var løsningen. Eller om man skulle satse på eksklusivitetsfaktoren – dvs. særligt udvælge en anmelder/dagblad. Hvad der kan tale for at nøjes med ét land (eller få kulturbeslægtede lande, som udgør en enhed, som f.eks. Skandinavien), er den evt. motivation i at kunne støtte noget, der synes at ville sprede sig, men hvis udgangspunkt er ens nation.

Det er klart at uanset land, så skal manifestet oversættes professionelt til det pågældende lands sprog og afsendes derfra, således at papirformat, kuvert, frimærke og poststempeling svarer til det anvendte i landet.

En helt anden overvejelse vedr. lande gælder det forhold, at nogle lande tilhører samtidskunstens *A hold* og andre tilhører *B holdet* – *C holdet* er irrelevant i denne sammenhæng. *A holdet* er USA, England og Tyskland. *B holdet* er bla. Frankrig, Rusland og Italien. Det nuværende *B hold* var *A holdet* under det højmoderne kerneeksperiment.

Med særlig tanke på Frankrigs kamp i disse år for at bevare egen kulturelsærpræg og styrke franske identitet, synes det måske en idé at lade som om, at manifestets bagmænd stammer fra Frankrig og er i gang med at eksportere deres ideer. Så gælder det om at finde en anmelder, som 1. har autoritet til at vedkommendes anmeldelser/artikler bringes uden overruling fra redaktionssekretær 2. Kan tænkes at sympatisere med det, som bliver den endelige manifesttekst 3. Er nationaltsindet og nærer modvilje mod, hvad der opfattes fremmedkulturimperialismen (læs. Amerikansk kommercialisering af kulturlivet).

Jeg kan ikke lade være med at tænke på *Le Figaro*, som den 20. februar 1909 bragte det første store højmoderne manifest - det futuristiske af Tommaso Marinetti. Der ville ligge en storslået symbolik i at få dette dagblad til at reagere. Men

det er sikkert næsten umuligt. Jeg vil dog under alle omstændigheder lige undersøge, hvad dette dagblads kulturpolitik er, og hvem der er hovedansvarlig for kunststoffet.

Kommunikator

Hvem skal fortælle det? Det skal i hvert tilfælde ikke være Smike Käszner. Det er udelukket med en afsender, der ikke har en forankret, autoritativ og profileret position indenfor kunsten.

Hvordan skal man kunne afsende et manifest, uden at man har den afsender, der er nødvendig? Hvad så med slet ikke at have en afsender? Man kan forsøge at vende problemstillingen om ved at betragte den udeladte afsender som muligheden for at mystificere manifestet. I MFD var jeg inde på, hvordan hemmeligheder (i forbindelse med voyeurismen) spiller en ny rolle i samtiden, idet alt forekommer afsløret. Man kan sige, at der er et underskud af hemmeligheder.

Den udeladte afsender er i sagens natur den anonyme afsender. Denne anonymitet skal dog have en årsag, hvilket således må hænge sammen med selve manifestets primære budskab. Anonymiteten kan endvidere udnyttes til at give det falske indtryk af, at manifestet har flere tilhængere og er del af noget større end tilfældet faktisk er, hvis ellers der er nogen, der tror på dette – man har jo lov til at håbe på at det ikke kun er en selv, der er naiv.

Anonymitetstanken vil gøre det fordelagtig at være bedre orienterede om andre lignende projekter indenfor kunsten – og måske også teaterverdenen, hvor der har været arbejdet med “lukkede rum”. Igen har vi her et forhold, der taler for at nøjes med en skitse til et manifest og siden hen diskutere det endelige manifest med kvalificerede ligesindede.

Udformning

Der er nogle generelle krav til udformningen, der tager højde for pressens forhold til overskuelighed, nyhed, sensation og konflikt. Disse betyder bla., at manifestet skal være kort og indeholder, punktvisopstilling af hensyn til overskuelighed. Og at det skal besidde en vis aggressivitet (insisteren på sig selv).

Vi har stadig problematikken vedr. den anonyme afsender. En måde at skille sig ud fra andre forsendelser og skabe undren kunne være ved at lade afsenderens underskrift være et fingeraftryk. Det er dog klart, at det kræver et noget større mod for en anmelder at omtale et manifest, hvis bagmand/bagmænd er anonyme – end hvis de er (aner)kendte kunstnere. Men her er det som sagt nødvendigt at tænke i alternative løsninger. Forhåbentlig blusser miltbrandshysteriet (jvnf. 11. september angrebet) ikke op igen, så det ikke er muligt, at også kuverten blot forsynes med et fingeraftryk i stedet for navn/adresse. Er det nødvendigt med en afsenderadresse på kuverten, skal det være en stor anerkendt kulturinstitution, hvor hvem som helst kan have stået for forsendelsen.

Jeg udelukker på forhånd e-mail, da dette medie ikke giver indtryk af samme alvor som gammeldags fysisk post. Som e-mail vil man risikere, at manifestet havnede blandt al mulig junkmail. Som e-mail giver fingeraftrykket ikke samme mening – også selv om man sendte via en anonym mailadresse.

Samarbejdspartnere

Uanset manifestets budskab og form, så står jeg selv for en begrænsning, der ikke er til at komme uden om. Og det gælder, at jeg er forholdsvis svagt funderet indenfor kunstfilosofi. I det hele taget fordrer en sådan manifestskrivning et vidensniveau, der gør, at jeg med fordel kunne søge at finde ligesindede samarbejdspartnere til projektet.

Hvad angår mulige samarbejdspartnere kommer der under alle omstændigheder en kvalificeret kritik af denne opgave – det sker når læseren, dvs. når du Carsten Juhl, vender tilbage med kommentarer.

I anden omgang forestiller jeg mig at tage kontakt til Joachim Sprung. De områder, hvor jeg selv står svagt, bla. kunstfilosofi, der synes han at stå stærkt. Han synes i det hele taget at være meget belæst og vidende om kultur. Men frem for alt er det mit indtryk, at han er ligesindet, hvad angår det grundliggende syn på kunst, hvorfor jeg håber, at han måske gerne vil hjælpe med at vurdere og kommentere ideen med at udseende det *fabrikerede* manifest. I heldigste fald vil han måske ligefrem gerne være en del af projektet – manifestet kan jo for så vidt godt have svenske bagmænd.

Hvis det skulle lykkes at få givet manifestet liv, så fanger bordet på sin vis. Så må eksperimentet udvides – og det vil måske kræve adskillige samarbejdspartnere.

På følgende sider er vedlagt en skitse til manifestet. Skitsen er delt i et evt. følgebrev til givent medie og så selve manifestet. I det valgte eksempel er der tænkt på Le Figaro.

Både følgebrevet, men også selve manifestet, kunne drage sproglig fordel af at få indlagt nogle passende fagudtryk, for at udstråle mere autoritet. Dette kan vendes sammen med samarbejdspartnere – ligesom selvfølgelig selve budskabet stadig står til diskussion. Netop for at give plads til diskussion har jeg med vilje ladet skitsen have flere budskaber med, end det ville være tilfældet i en endelige udgave, som nok skulle bestå af en cirka 50% færre ord.

[Følgebrev til det Transmoderne manifest]

Xxxdag, den. XX. Februar 2002

Kære XXXXXXXX XXXXXXXX [anmelder på le Figaro]

Om en lille uge er det 93 år siden, at det første af højmodernismens manifest blev offentliggjort. Det skete i Deres avis – Le Figaro. Vi anmoder Dem nu om at bringe det vedlagte transmoderne manifest i samme avis.

Om end det futuristiske manifest var skrevet af en italiener, så var valget af Le Figaro ingen tilfældighed. Frankrig, eller mere præcist Paris, var kunstens hovedstad. Her snart et århundrede efter, kan det samme ikke siges at være tilfældet. Uanset de mange forklaringer der er herpå, så behøver situationen ikke at være denne. Frankrig behøver ikke at være i 2. division i forhold til England, Tyskland og Amerika, når det gælder moderne kunst. Ej heller behøver andre europæiske lande såsom Italien, Spanien, Holland og de skandinaviske lande at være henvist til en sekundær rolle indenfor international kunst.

Specielt Frankrig har potentiale til mere. Det er trods alt os, der har leveret samtlige af de betydningsfulde filosoffer, der har leveret den afgørende kritik de sidste 20 år.

Men det kræver at der gøres op med de nuværende spilleregler, hvor kommercialiseringen af kunsten skygger og hæmmer de kræfter, som for alvor ville kunne forny kunstbegrebet og kunstens anliggende.

Af grunde, som vil fremgå af manifestet, vil det være forkert at tilkendegive, hvem vi er. Vi kan kun sige, at De kender adskillige af os. Netop dette kendskab betyder også, at vi på forhånd ved, at De personligt har meninger som er i overensstemmelse med indholdet af vedlagte manifest. Ingen andre end Dem har modtaget dette manifest. Og ingen andre franske medier vil få det, såfremt det er Le Figaro, vi samarbejder med.

Vi vil efter, at manifestet er trykt, tage kontakt til Dem, således at De løbende kan informeres om vores aktiviteter. De vil også få mulighed for at føre en dialog med os via nettet. Det vil dog stadig foregå på en måde hvor De ikke får kendskab til, hvem vi er. Deres sikkerhed for, at det er os, der henvender os til Dem er fingeraftrykket.

Vores ligesindede kollegaer i Holland, Italien og de Skandinaviske lande, som vi har mødtes med, og som vi har forfattet de transmoderne principper sammen med, står klar til at afsende det Transmoderne Manifest til udvalgte aviser i deres respektive lande. De afventer kun offentliggørelsen i Le Figaro.

De franske transmodernister



[Udkast til]

Det Transmoderne manifest

Den teoretiske del af Det Transmoderne manifest

Fremtidskunsten: Hvad er det I har gang i... I ødelægger vores muligheder for at bruge jer som et springbræt?

Samtidskunsten: Vi ødelægger intet. Tværtimod. Se hvad vi har formået. Se, hvor mange nye kunstmuseer der er skudt op. Hvor mange gallerier der findes. Se, hvor mange der interesserer sig for kunst. Og se, hvor mange kunstnere der nu kan leve af deres produktion.

Fremtidskunsten: Hvordan skal vi kunne tage afsæt i en mudderpøl? Der er kunst alle vegne. I prøver at tjene alle... det ender med, at vi ikke tjener nogen. I er ansigtsløse som luderer og politikerer.

Samtidskunsten: Serres er en kristen pseudofilosofisk nar, så glem den dårlige omformning af hans ord fra Genese. Vi har gjort kunsten til et anliggende for hele menneskeheden.

Fremtidskunsten: I har mytologiseret kunstneren, så det ikonografiske skygger for det ikonologiske. I lader 'bourgoisiets' individualist råde over 'kunstens' individualist, i form af borgerskabets pæne piger, der i deres nydelige nederdele og med flade sko, besmykker sig med titlen kunsthistorikere. I lader dem også bestemme, hvad vi kan blive. Uanset genre, uanset medie, uanset kunstteoretiske fundament er så I har gjort kunsten til en vare, som alle andre varer. I har banaliseret kunsten ved at reproducere den på tekopper, tændstikæsker, indkøbsposer...

Desto højere kunsten skal kunne sigte, jo mere autonom må den være. Dette har på tværs af tider og ideologier gjort sig gældende. Og dog har kunsten med jævne mellemrum fået et tilbagefald, hvor den knytter an til verden på en måde, så den hæmmes. I er et

tilbagefald. Det er ikke et synligt tilbagefald som ellers, når kunsten har skullet tjene andre end sig selv... og dermed vist, at den også besidder potentialet for det regressive, patetiske og dogmatiske. Dette er et tilbagefald, som er usynligt for jer, men ganske synligt for os. I har gjort det at tjene pengene og det at tjene kunsten til det samme.

Samtidskunsten: Tilbagefald! Tjene andre! Se dog, hvor langt vi er nået i forhold til før. Se dog på fortidens kunst. Var det måske bedre at male den ene fyrste efter den anden... på sin hest i fuld krigsudrustning eller Jesubarnet i Marias favn?

Fortidskunsten: Indrømmet, vi malede fyrsten, kirkens fortælling og siden industrimagnaten og hans familie, hans hus, hans elskerinde og hans hund. Men det forhindrede os ikke i at eksperimentere og vælge andre temaer ved siden af. Dem producerer vi også... vel vidende, at de færreste fik dem at se, og endnu færre af disse værker blev solgt.

Samtidskunsten: Ja, disse værker producerede I, som den midaldrende ægtemand, der ikke kan eller tør tage konflikterne i ægteskabet, og som gemmer sig på toilettet, hvor han river den af til et pornoblad. Pengene skal jo komme et sted fra. Vi har fået tilført så megen kapital, at kunsten er blevet et anliggende for hele menneskeheden!

Fremtidskunsten: Ja så sandelig, I har gjort kunsten til et anliggende for menneskeheden... i sådan en grad, at kunst ikke længere er et valg, men en pligt. Hele kunstindustrien lever af, at individet føler et pres til at finde sig tid til og interessere for kunsten. Ligesom det seksuelle område er blevet så frigjort, at der nu ligger et pres på at være så fordomsfri og seksualiseret som muligt, ligesådan ligger der et pres på, at skulle være kultur- og kunstinteresseret. Masserne, der vandrer igennem kunstmuseerne har samme forhold til kunst, som skolepigerne, der går rundt med T-shirts med påskriften "Porn star", har til pornografi. Det er den postmoderne tid. Nu valfarter alt, lige fra retarderede til børnehaver, ind på kunstmuseer. Det væsentlige er ikke, om disse får et udbytte af værkerne, det væsentlige er, at de kan bevise en kunstinteressethed. For enhver ved jo, at man bliver klogere, smukkere, yngre og sjovere af at se på kunst...

Kommerialiseringen levner gode muligheder for at bevise denne kunstinteressethed i form af et rigt og varieret udbud af merchandise. Det er ikke svært at se dette som medvirkende til en banalisering af værket – og hvor kunsten pludselig optræder hvor som helst og når som helst. Prisen for at ville være alle vegne, dvs. i metrotoget, på

indkøbsposer, på tændstikæsker osv. er, at kunsten er ingen vegne. Den har ikke opløst sig i samfundet, som nogen af jer tror og ønsker den er. Den har opløst sig på samme måde som reklamen. Den er blot blevet en del af hverdagens visuelle baggrundsstøj.

I kan slet ikke se den pris, I betaler for at ville ekspandere ud i verden, for at knytte an til det kommercielle system, for at tilfredsstille det politiske system. I kan ikke dømme jer selv. Det er kun fremtiden, der kan dømme fortiden. Og vi ser blandt andet, hvordan I med påtaget naivitet opfatter erhvervslivets interesse for jer... I vælger at se det som et uskyldigt ønske fra virksomhedernes side om at positionere sig, således at de fremstår mere innovative og humane – udadtil og indadtil. Men interessen skal ses i en større sammenhæng, der handler om, at de dominerende virksomheders værdifastlægnings er skiftet fra at være produkttilknyttede til at være mærketilknyttede. I ved udmærket godt, at virksomheders værdi tidligere blev fastlagt, baseret på produktionsfaciliteterne, men at værdifastlæggelsen nu i stigende grad sker ud fra en vurdering af mærker. Betingelsen for de store mærkers succes er, at de kan penetrere kulturen på en række forskellige planer og derved blive en del af jeres kultur. Sagt på en anden måde; jo flere rum mærkerne kan penetrere og gøre sig gældende i, desto mere er folket villige til at investere holdninger og følelser for dem... at blive mærkeloyale. I den henseende spiller kulturlivet en væsentlig rolle, da det både kan legitimere mærket og har et “distributionssystem”, som erhvervslivet ikke har og som ikke kan købes. Men, men, men erhvervslivet kan ikke bruge den kunst, som udfordrer gængs opfattelse - den kunst som er politisk ukorrekt. Kunst må gerne være provokerende, men ikke mere provokerende end at det med et overbærende smil kan affejes som netop en provokation - kunsten må ikke gøre ondt. Kunsten må ikke være for ny. Det er som med reklame, hvor en væren bag sin egen tid betyder at opinionsdannerne melder fra og hvor en væren for lang foran sin egen tid betyder at massen melder fra. Man skal helst være lige præcis en lille smule foran sin egen tid. Jo mere I tillader at blive økonomisk afhængige af erhvervslivet, desto længere skal vi vente på at kunne komme til.

Offentlige penge er ikke bedre at blive afhængige af. Her bruger nationalstaten jer til at bevise deres egen kulturelle overlegenhed. Og hvordan det... jo ved at deltage i verdensmesterskaberne i kunst, OL i kunst, EM i kunst... kan kunsten gøre sig gældende på det, som nu engang er den internationale scene, er det godt. Det er et paradoks uden lige. For at bevise den nationale kulturs formåen, skal den konkurrere på udefra internationalt fastsatte parametre... der er ikke nogen forskel i de krav, der stilles til kunsten, tv-serier og kogebøger.

Det eneste, I overlader os i fremtiden, er muligheden for at spille rollen som klovn bedre end jer selv. Med jeres integration i verden vha. massemedierne, og jeres øvrige knyttet an til det kommercielle, placerer i jer selv i en udsat situation, hvor I, for at gøre jer gældende i dette system, må vægte den underholdende side af jer selv. Men at skulle være underholdende, er ikke nødvendigvis foreneligt med de eksperimenter, hvis udgangspunkt er at kunsten er eksperimentering i æstetik... et erkendelsesrum. I er på vej ind i et system, som den slet ikke er skabt til at agere i. Der er ikke nogen bestemt genre, dette tilbagefald begrænser sig til. Det gælder hele samtidskunsten – uanset land, tradition, medie, genre og ideologiske fundament.

Samtidskunsten: Tal om tilbagefald... I lyder som en marxistisk samfundskritik fra anden halvdel af det 20. århundrede! Det er hele tidsånden, I der kritiserer... vi kan ikke gøres ansvarlig for hele den kapitalistiske udvikling. Vi er ansvarlige for, at der bliver lyttet til kunstneren... at der er blevet skabt respekt omkring det at være kunstner!

Fremtidskunsten: Lytten vha. en mytologisering af kunstneren kan også forklares ud fra kommercielle interesser... denne "overbygning" til værket er at sammenligne med *branding* af varer. Mytologisering er en kommerciel værditilførelse i forhold til værket. Man kan sige, at på samme måde, som at mærket er vigtigere end selve produktet, så bliver kunstneren vigtigere end sine værker. I har lært lektien kun alt for godt.

Samtidskunsten: Alternativet er at overlade spørgsmålet om anvisninger til popmusikken og Hollywood!

Fremtidskunsten: Tværtimod er det jer, der nu bliver til Hollywood. I skal ikke komme med anvisninger.. uanset hvor stort behovet er i jeres formløse tid. Tidens pres på at kontekstualisere tilværelsen er ikke jeres opgave! I er kunsten! Hvis I skal anvise, så er det som en brugsanvisning for alle andre brugsanvisninger. Jeres opgave er at udvikle æstetikken, så der den vej rundt åbnes op for os.

I skulle i øvrigt hellere tage at være mere kritiske overfor jeres egne holdningsskabere end dem, som befinder sig ovre i Hollywood. Det er en illusion at tro, at kunsthistorikeren fremmer den progressive eksperimenterende kunst. Vel er han eller hun forsigtig med at dømme det nye – det har historien trods alt lært kunsthistorikeren. Men vi har, at hvis kunsten beskæftiger sig med det, som endnu ikke er bestemt eller kan bestemmes, så

frakobles langt de fleste kunsthistorikere. Her kan jeres kunsthistorikere ikke anvende deres analyseapparat. Omvendt, er kunsten alt for eksplicit og let afkodelig (banal), overflødiggøres de også, da deres formidling så er unødvendig. Det er derfor i jeres kunsthistorikers interesse at fremme en kunst, som ikke undslipper deres analyseapparat, men dog stadig virker foran sin egen tid, og dermed opfylder originalitetskravet. I modsat fald er jeres kunsthistorikere henvist til at sanse værket på lige fod med publikum.

Samtidskunsten: I overfortolker vores kunsthistorikers rolle. Vores kunstnere er de egentlige dirigenter. Og de kan og gør, lige hvad de vil... se bare på det udvidede kunstbegreb. Se, hvor meget vi har udvidet kunstrummet!

Fremtidskunsten: I har ikke udvidet noget, der ikke var udvidet i forvejen. Det, at udpege fra kunsten og placere i virkeligheden, er blot en frontforlængelse. I gør blot det modsatte af Duchamp. I udpeger fra kunsten og placerer i omverdenen. Det er slet og ret kreativitet og intet andet. I stedet for at give en psykologisk kunst, giver det en kunstnerisk psykologi. I stedet for en sociologisk kunst, giver det en kunstnerisk sociologi. Jeres trang til at komme i kontakt med verden gør, at I har fået kunstens pendul til endnu en gang at svinge over mod imitationen. I er blevet klovne i en stor forestilling. I imiterer sociologien, psykologien, antropologien... uden at tilføre erkendelseskabende æstetik. I imiterer Hollywood.

Stop for den slags pseudoudvidelser. Stop for den slags udpegning. Eller vi stopper udpegningen for jer: Enhver, der læser denne tekst, er hermed udpeget til at være et kunstværk. Det gælder tilmed læserens børn. De er hermed også udpeget til at være kunstværker – også de ufødte.

Fortidskunsten: Hvad med os?

Fremtidskunsten: Enhver, der besøgte eller udstillede på 'Grosse Deutsche Kunstausstellung' i 1937, er hermed udpeget til selv at være et kunstværk... post hum om nødvendigt.

Samtidskunsten: Har vi ikke udvidet kunsten? Se dog på fortiden, der lige siden sin hegelianske misforståelse af kameraets resultater, som værende af teknisk determineret art... sin misforståelse om at det er begrænset, hvad kunstneren kan hælde i fotografiet af

ånd... har holdt kameraet ude af kunsten! Vi har givet kameraet og herunder videoen sin retmæssige plads som billedkunstnerisk medie!

Fortidskunsten: Du glemmer vist dem af os der udgjorde dada... og dem af os, der var popkunsten... og dem af os der...

Fremtidskunsten: I kunstnere fra Samtidskunsten har vendt kameraet 180° rundt for at tage billeder af jer selv... I er en flok selviscenesættende berømmelsessyge primadonnaer!

Fortidskunsten: Ja, så ganske afgjort. Og se hvordan I så bruger fotografiet og de levende billeder... I nummerer værkerne! I nummerer, dem som var de unikaer, blot for at tilfredsstille fetiseringen. Tænk engang at nummerere digitalt frembragte og lagrede billeder! Det er jo en absurd gammeldags "kunstig" begrænsning, når nu originalen kan reproduceres i det uendelige uden nogen som helst forskel mellem såkaldt original og kopi. Igen har vi jeres leflen for kapitalen.

Fremtidskunsten: Så ganske rigtigt... man kan supplere spørgsmålet om digitalitet med at sige, at i det hele taget lader I kunstens evne til at billedliggøre det usynlige stå uudnyttet hen... de væsentligste forandringer i jeres tid foregår på det nonmateriale plan. Den digitale revolution er på mange måder ligeså usynlig, som mikrochips er små. Forandringerne sker primært i mellemrummene. Og her skulle man umiddelbart mene, at samtiden derfor var som skabt til kunsten... jævnfør kunstens unikke evne til netop at billedliggøre det usynlige og udfylde mellemrum.

Samtidskunsten: Sludder... vi gør det eneste logiske... nemlig at beskæftige os med identitet, individualitet, socialisering og urbanitet – hvilket er de store spørgsmål jvnf. det store rekonstruerende identitetsarbejde, som individerne i vores traditionsløse tid er tvunget ud i. Ydermere betyder vores personlige kunst, forstået som omhandlende anliggender der hidrører identitetsarbejde, at afstanden fra identitetsspørgsmål ikke er uoverskuelig stor hen til affektioner i forskellige former, herunder kærlighed, begær, sværmeri m.m. Med andre ord, er det vores fortjeneste at jer i fremtiden, via det romantiske, vil kunne ane en mulig vej hen til det skønne. Vent og se, førend jeres tid er kommen, har vi leveret en helt ny romantik til jer. Vi har leveret en ny skønhed.

Fortidskunsten: Det er bare ønsketænkning, fordi I har erkendt at, I ikke har evnerne til at gå i kast med spørgsmålet om det sublime. Igen er der tale om et oplagt emne for jer i

samtiden... det sublime er jo selve spørgsmålet om tid og rum. Og netop det forhold har fået helt nye perspektiver med jeres digitalitet, hvor rum og tid forskydes... sådan at der opstår simultan tid (real time) uden lokalitet (virtuelt rum). Men selvfølgelig kan I ikke anvende de visioner eller konklusioner, som måtte ligge begravet i dette forhold, på samme måde som vores Duchamp kunne udnytte sin idé om forsinkethed. Det kan I ikke, fordi afstanden mellem spekulationer om tid og rum, og så det som optager jeres publikum, er for stor til at beskueren via det sublime kan få svar på sine "brugsanvisnings" behov, og at jeres kunstnere kan få opfyldt deres ønsker om celebritet, og jeres kunstindustri kan få opfyldt sine ønsker om vækst og ekspansion. Tid/rum problematikken er for elitær og abstrakt til jeres banale tidsånd.

Samtidskunsten: Duchamp os her og Duchamp os der... har I ikke andre referencerammer... vi behøver ikke at måle os i forhold til ham!

Fortidskunsten: Han er jeres bedstefar. Og jeres far er konceptkunsten. Og jeres mor er popkunsten. Og I er en bastard af konceptkunsten og popkunsten – et barn af inkompatibilitet. I har arvet jeres fars *syn på kunst...* men *handlemåden* er jeres moders. Det er jeres egen skyld, at samfundet forestiller sig en kunst, der kan give indsigt, udvide horisonten for erkendelse, medvirke til dannelse m.m. Men som samtidig måler jeres kunstnere på, hvor han/hun har udstillet, og hvor meget han/hun har solgt for – med andre ord de samme succesparametre som erhvervslivets – hvor det gælder, at det primære krav ikke stilles til indholdet, men hvordan det kan produceres, markedsføres og sælges med profit. Aktørerne i erhvervslivet dømmes ikke på, hvad de sælger, men hvor meget de sælger.

I har selv skabt dilemmaet, at jeres kunstnere, på den ene side, har brug for at isolere og fordybe sig af hensyn til værket og på den anden side har brug for social fleksibilitet og mobilitet, for at kunne udvikle rollen som kunstner... som klovn. Det betyder, at konflikten skærpes mellem på den ene side arbejdet med værket (som kræver kompromisløshed) og på den anden side arbejdet for værket (som kræver tilpasning). Det bliver til jeres tids endeligt... konflikten mellem ikonologien og ikonografien.

Samtidskunsten: Vi har tværtimod samlet det ikonografiske og det ikonologiske med installationen. Vi har udvidet og samtidig styrket kunsten med vores udviklen af installationskunsten.

Fortidskunsten: For det første er det ikke jer, der opfandt installationskunsten. For det andet skal I lade være med at få det til at lyde, som om I blot handler om installationskunst. Det er en lille del af jer, som er installationskunst... der er mere af jer, der består af gammeldags abstrakt ekspressionistisk maleri! Sæt fortiden fri! Hører I? Giv slip på det abstrakt ekspressionistiske maleri!

Samtidskunsten: Og.. og hvad så med fraktal kunsten... den er måske heller ikke moderne og teknologisk nok for jer!

Fortidskunsten: Lad os lige slå fast at fraktalkunsten allerede tilhører os... den er fortid. Desuden var den ikke andet end en krusning på overfladen – en 100% indholdsløs kunst alene baseret på den gestus, computeren leverede.

Samtidskunsten: Jamen, så kom dog med jeres eget bud, i stedet for bare at kritisere og kritisere... hvad er det jer i fremtiden vil – udover at afskaffe penge?

Fortidenskunst: Der er få rige kunstnere. Der er endnu færre anerkendte kunstnere. Der er næsten ikke nogen tilfredse kunstnere. Jer I fremtiden bør være ambitiøse og springe rigdommen og anerkendelsen over og gå direkte efter at være tilfredse... ligesom Duchamp var det.

Fremtidskunsten: Hold nu kæft om ham Duchamp – nu er han også ved at gå os på nerverne. Vi i fremtiden vil skam ikke afskaffe penge... vi vil gerne have, at der er mange penge til fremtidskunsten... penge er gode til at skabe muligheder. Penge er konstruktive, når de skaber muligheder. Og destruktive når de binder, når de skaber færre muligheder. Det eneste vi ønsker er, at I overlader os en kunst så frisat som muligt... netop frisættelse er den eneste anvisning vi her og nu kan anvise. Vi er fremtiden. Vi ved ikke, hvor vi skal hen. Men vi ved, vi ikke kommer derhen, medmindre I frigør jer, så vi kan komme derhen.

I derimod ved, hvor I kan gå hen. Hvad venter i på? At filosofien kommer og følger jer over gaden? Den står allerede ovre på den anden side af gaden. De venter på jer ovre på den anden side! De har allerede øjnene rettet mod fortællinger så store, at menneskeheden aldrig har set dem større - Teorien om den 3. dimension bandt tid og rum sammen på en ny måde i billedet. Futurismen bandt tid og rum sammen på en ny måde i billedet. Alt

kunst binder tid og rum sammen. I morgendagens æstetik kan tid og rum for første gang tænkes uafhængigt! Digitaliseringen spalter tid og rum.

Accelerationen knytter an til tiden. Artificialiseringen knytter an til rummet. Sammen indeholder de visionen om det inhumane – det nonmaterielle humane og det materielle inhumane.

Foran jer står den største vision, menneskeheden endnu har set... visionen om at fjerne det humane i det at være menneske, visionen om at tilføre det humane i det artificielle...begrebet liv er ændret. Mennesket kan arbejde konkret på at gøre det døde levende og det levende dødt....vi står foran at forene subjekt med objekt!

Men I ænser intet af dette. Giv slip på verden. Det er livet, det gælder nu. Fortidens udfordring bestod, ligesom barnets i at forstå verden. Jeres udfordring består, ligesom den unges, i at forstå jer selv. Vores udfordring består, ligesom den voksnes, i at forstå livet. Og livet knytter ikke an til verden eller moderigtige identitetsspørgsmål. Det knytter an til kosmos!

Samtidskunsten: Klap lige hesten. Nu er I jo ved at gå helt i selvsving. Det er meget muligt, at fremtiden er fantastisk, men lige nu er vi i samtiden. Og der er altså nogle praktiske ting, der skal ordnes... nogle telefonregninger og nogle huslejer, der skal betales... og sådan noget I ved. Man skulle tro, I var ved at skrive et manifest.

Fremtidskunsten: Det er vi også.

Samtidskunsten: Nu har vi aldrig hørt mage! Manifestet er da så forældet, som noget kan være!

Fortidskunsten: Tværtimod, vi har oplevet, hvordan manifestet gjorde det muligt at sprænge samtiden over og havne midt i fremtiden.

Fremtidskunsten: Ja, vi allierer os nu med fortiden og springe jer i samtiden over.

Fortidskunsten: Ja, vi vil hjælpe fremtiden med at springe jer i samtiden over – I er også fortid nu.

Samtidskunsten: Hov, hov...

Fremtidskunsten: De fra fortiden og os fra fremtiden erklærer hermed, at vi tilsammen befinder os i det transmoderne. Vi er igennem det postmoderne. Vi er forbi det postmoderne. Det ligger ikke bag os, vi har gået uden om det. Dette skal naturligvis ikke tolkes som en læggen afstand til Lyotard. Tværtimod er det en hyldest til ham. Han havde ret i megen af sin kritik af samtiden. Og netop derfor må vi videre...

Transmodernismen: Vi er en overgangs tilstand. Vi baner vejen for en ny fremtid. Vi rydder op og gør klar til de, som en dag skal overtage. Vi rydder banen for substantivisterne, hvem de så end må være.

Den praktiske del af det Transmoderne manifest

I erkendelse af, hvor udyndet kunsten er ved at blive, erklærer vi de transmoderne hermed samtiden for overstået. Transmodernismen er en overgangstilstand, der ikke søger at anviser vejen frem mod fremtiden. Den vil alene frisætte kunsten fra sin kommerzialitet, der betyder, at kunsten ikke kan binde an til det væsentlige spørgsmål. At den ikke kan udvide æstetikken. Men i stedet bliver til underholdning, hvor indfaldsvinklen er trivielle spørgsmål såsom identitet, urbanisering og køn... foruden de samme gamle spørgsmål om, hvad kunst er eller ikke er, bare i en ny og mere farverig indpakning. Underholdning har vi nok af i den almen kulturaliserede og almen æstetiserede tilstand, som vi nu lægger bag os.

Vi består af kunstnere fra Frankrig, Holland, Italien og de skandinaviske lande. Snart består vi af flere nationaliteter. Snart består vi af kunstnere indenfor alle genre. Vores anliggende er alment.

Mens solen kaster sine sidste stråler over postmodernismen vil den offentlige side af os skynde sig at tjene så mange penge som muligt på kunst. Jo flere penge desto bedre. Og de skal bruges til at finansiere det transmoderne. De skal bruges til de frie eksperimenter. De skal bruges til at satse og til at lave fejl.

I første omgang er det transmoderne eksperiment kun tilgængeligt for kunstnere. De første udvekslinger og udstillinger vil kun foregå i kunstnerkredse. Resultatet af vores udvekslinger og arbejde vil vi dog gradvis lade offentliggøre via udstillinger og tidsskrifter – måske er vi klar med de første offentlige udstillinger om 1-2 år. Måske ikke. Vi lader høre fra os via de medier, vi har udvalgt til at bringe vores ideer og budskaber.

Af os selv forlanger vi:

1. Transmodernismen anerkender ikke samtiden. Den transmoderne kunstner ønsker kun én ting – og det er mere fremtid. Transmoderne kunst søger mod det ukendte og det uopdagede. Gentagelsen er fortid. Skiftet er fremtid.
2. Den transmoderne kunstner er en overgangsfigur, der lever et dobbeltliv: Hver især har vores offentlige side, hvor vi fortsætter vores hidtidige praksis som offentlige kunstner. Vores transmoderne side har dog kun et anliggende - værket. Det transmoderne må ikke have andet centrum end værket.
3. Der findes ikke transmoderne kunsthistorikere eller gallerister. Der findes kun transmoderne kunstnere.
4. Transmodernismen resignerer ikke over, at tiden har været en med små fortællingers tid. I mangel af bedre mål sætter den sig umulige opgaver, som f.eks. det at forene det skønne med det hæslige, det sublime med det harmoniske, det humane med det inhumane, det repræsentative med det nonrepræsentative...
5. Målet er, at det transmoderne skal afløses af en substantivisme, som er kendetegnet ved, at værket har en stor massefylde, at det har penetrationskraft, at det er mættet. Kort sagt at værket vha. sit indhold er i stand til at insistere på at være netop et værk. Hvad det indhold så end er, hvad en fremtidig substantivisme vil være, og hvordan den er placeret i forhold til filosofien, vil kun tiden kunne vise. Transmodernismen mål er derfor udelukkende at frisætte kunsten mest muligt. At skabe de mest frie betingelser for den tid, der følger efter. At bruge eksperimentet til at holde kunsten i bevægelse.

6. Den transmoderne kunstner skal ikke signere sine værker. Hans/hendes navn er ligegyldig. Han/hun sikrer sig mod efterligning i eftertiden ved at placere sit fingeraftryk på værket – eller dets bagside/underside. Først efter kunstnerens død offentliggøres fingeraftrykkets ejermand. Alle transmoderne kunstnere har sikret dette ved at have dokumentation for deres fingeraftryk liggende klar til offentliggørelse hos advokater, bankboks eller andre sikre steder.
7. Anonymitet sikrer, at den transmoderne kunstner til enhver tid er parat til at udstille sine mest eksperimenterende værker. Anonymitet ansporer til de værker, hvor kunstneren er i tvivl om sit forehavende. Kommercialiseringen ansporer til det modsatte – for da er et skift en risiko.
8. Anonymiteten sikrer, at publikum ser på værket – og kun værket (dette gælder både den teoretiske og en plastisk del).
9. Anonymiteten sikrer, at kunstneren ikke forstyrres i sit forehavende, hverken før, under eller efter at værkerne udstilles.
10. Anonymiteten sikrer, at kunstneren kun skal stå til regnskab overfor det afgørende – nemlig værket.
11. Den transmoderne kunstner må ikke efterlade anden form for kendt signatur i værket (dvs. særlige figurer eller teknikker), som direkte kan forbindes med én og kun én bestemt kunstner fra virkeligheden. Der må højst henvises til en bestemt fiktiv kunstner. Hvis der er efterladt anden form for kendt signatur, udelukker kunstneren sig selv automatisk fra at være en del af Transmodernismen. Vi forventer naturligvis ikke, at der øjeblikkeligt er en verden til forskel mellem det, der produceres som almindelig offentlig kunstner og det, som han/hun laver som transmoderne kunstner. Det afgørende er, at den transmoderne kunstner kan undsige sin egen offentlighed og dermed lade værket fremstå på sine egne præmisser. Det afgørende er, at der anlægges nye spor, som kunsten kan fortsætte ud af. Så kan andre gætte kunstneren bag værket eller lade være – det er for så vidt uinteressant.
12. Den transmoderne kunstner er aldrig bedre end sine værker. Et transmoderne CV skal fortælle, hvad kunstneren har skabt af værker og hvornår. Intet andet. Det

skal ikke fortælle, hvor han/hun har udstillet, hvad der er modtaget af præmier og legater eller andet, som ikke vedrører værkerne. Kunstinstitutionen er ingen garant for kvalitet.

13. Vi, der er ophavsmændene bag Transmodernismen, vil samarbejde med ligesindede transmoderne i andre lande for at finde frem til, hvilke udstillingssteder, i hvert enkelt land, der egner sig til at være et transmoderne udstillingssted. Hvor enhver, der overholder og kan tilslutte sig det transmoderne manifest, kan siges at være transmoderne kunstner, så er det samme ikke gældende for udstillingssteder.
14. Enhver, der offentligt eller indenfor kunstinstitutionen tilkendegiver, at vedkommende er eller har været en transmoderne kunstner, er det naturligvis ikke.
15. Værker, hvis produktion/udstilling kræver samarbejde med andre, skal produceres via en dækmand – dvs. under dække af f.eks. en anden kunstner. Den egentlige transmoderne ophavsmand skal forblive anonym.

Af omverden kræver vi:

1. Lande, der uddanner flere kunsthistorikere end kunstnere, opfordres til at ophøre med denne tåbelige praksis. Desuden bør de kunsthistoriker, der uddannes, blive undervist så de er i stand til at udfylde deres fornemste opgave, nemlig at være en servicefunktion for kunstnere.
2. Enhver, der har søgt optagelse og er blevet optaget på et statsligt kunstakademi, skal af staten tilbydes valget mellem en stilling som popstjerne, tv-vært eller politiker. På denne måde sikres det, at de, som har ukonstruktive intentioner med kunstnerfaget, forlader det igen, førend de har nået at gøre skade.
3. Staten bør betragte kunst som forskning i æstetik og erkendelse. Ergo bør der oprettes forskningsstillinger, som kunstnere kan ansøge om, og hvor de i en årrække får stillet faciliteter til rådighed og bliver aflønnet af Staten. Helt på samme måde, som der i forvejen findes forskerstillinger indenfor medicin,

teknologi, sociologi m.m. Til gengæld for disse forskerstillinger ejer staten alt, hvad kunstneren producerer, mens denne er ansat som forsker.

4. Lande, der bruger enorme summer på at opføre nye kunstmuseer, skal ophøre med denne tåbelige praksis. Det er ikke for kunstens skyld, at disse mausoleer bygges. Er værkerne stærke nok, er en nedlagt og urenoveret fabrik, flyhangar eller fæstningsanlæg alt rigeligt, til at kunne udstille. Har staten råd til at støtte kunsten, skal pengene gå til at få skabt flere og bedre værker. Det er også i publikums interesse. Det er også i fremtidens interesse.
5. Samfundet må skelne mellem billedkunst og brugskunst. Det, som i går var billedkunst, er i dag i mange tilfælde blevet til brugskunst. Alt det, som ikke tjener andet formål end at hænge og være dekorativt i en institution eller en virksomhed, og hvor det egentlige formål med ophængningen er at demonstrere en kunstinteresse, er at betragte som brugskunst. Det er funktionsbestemt kunst, der er købt alene for at give ejeren en bestemt profil.
6. Titlen gallerist skal være en beskyttet titel, der kun må anvendes af folk med en kunstrelevant uddannelse eller som på anden måde kan demonstrere en tilsvarende viden og overblik indenfor kunsten. Samfundet tillader jo heller ikke, at hvem som helst uden videre kan besmykke sig med titlen tandlæge, psykolog eller pilot. Kunst er alt for alvorligt en sag til blot at blive markedsført, distribueret og handlet af købmand.
7. Salvation er ikke et anliggende for Transmodernismen. Kunstneren er ikke en frelser. Kunstnere, der ønsker at frelse verden, bør finde et andet felt at gøre sig gældende indenfor.. eller søge psykologisk hjælp. Denne psykologhjælp skal være på statens regning, da det gavner alle at få hjulpet disse forvirrede individer ud af kunsten.
8. Køn er ikke et anliggende for Transmodernismen. Ej heller for dem af os der er kvinder. Postfeministiske kunstnere, som forplumrer hele kunstdiskursen med deres evige politisering af den æstetiske diskurs, skal for statens regning tilbydes en omskoling til professionelle mediestrateger eller tilbydes en kønsskifteoperation, således at de ikke længere har belæg for at føle sig undertrykt eller forbigået. I øvrigt er feminismen kun blevet til så stort et

anliggende inden for kunsten de senere år, fordi der er så mange yngre kvindelige kunsthistorikere, der helt har misforstået hvad kunstens rolle er.

9. Homoseksualitet er ikke et anliggende for Transmodernismen. Ej heller dem af os, der er homoseksuelle. I øvrigt er homoseksualitet kun blevet til så stort et anliggende inden for kunsten de senere år, fordi der er så mange yngre kvindelige kunsthistorikere, der, grundet deres solide borgerlige opdragelse, ikke tør leve deres fantasier ud.
10. Nationalitet er ikke et anliggende for Transmodernismen. Ej heller for dem af os, der har en anden etnisk baggrund end vores nuværende nationalitet. Vi vil opfordre FN til at medvirke til, at der udstedes særligt internationale pas til transmoderne kunstnere. Med disse pas giver den transmoderne kunstner afkald på enhver nationalitet. Til gengæld for denne statsløshed kan han/hun frit rejse ind og ud, samt arbejde i, alle FN's medlemslande.
11. Kunstnere og filosoffer, de danner par og gifter sig, skal af staten pålægges kun at betale halvdelen af den indkomstskat, som ellers er gældende i det land, som de bor i.
12. Kunstnere og kunsthistorikere, der gifter sig, skal af staten pålægges at betale det dobbelte i indkomstskat, som ellers er det normale i det land, som de bor i. Denne ekstra indtægt kan helt eller delvis kompensere for den skattelettelse, som kunstner/filosofi par nyder godt af.
13. Kunstmuseer, der har mere end 5 værker af Picasso hængende på deres vægge, har, kva deres åbenlyse misforståelse af hvad der var væsentligt og hvad der blot var overvurderet i det 20. århundrede, automatisk mistet enhver ret til at udstille transmoderne kunst. Disse museer skal endvidere miste enhver statsstøtte.
14. Alle nationer skal (gen)indføre krigskunstnere i deres væbnede styrker. Krig er alt for et alvorligt emne til ikke at blive oplevet af kunstnere.
15. For hver 10 mennesker, der sendes i kredsløb om jorden, skal mindst en være en kunstner. Kosmos er for stort et anliggende til ikke at blive oplevet af kunstnere.

16. Den Europæiske Union må sikre sig, at der under ingen omstændigheder finder flere udvekslinger sted mellem kinesisk og indisk kunstliv på den ene side og det nuværende europæiske kunstliv på den anden side. Med udsigt til de mange hundrede millioner middelklasse borgere som Kina og Indien vil kunne indeholde om få år, vil det være en globalæstetisk katastrofe, om deres første møde med moderne europæisk kunst ikke var baseret på transmoderne principper.

Transmodernismen

Amsterdam København Milano Oslo Paris Stockholm

10. februar 2002

5.2 Opfølgning

Som jeg allerede har nævnt, er det vedlagte manifest kun i skitseform. Jeg ønsker ikke at kalde det andet, førend jeg har haft lejlighed til at få en kvalificeret kommentering af det. Først derefter ville jeg skære “fedtet” fra. Der hvor jeg især er i tvivl, er hvorvidt de “humoristiske” indslag i manifestet overhovedet skal med. På den ene side underminerer de på sin vis selve ideen om en alvorligt ment kritik af samtidskunsten. På den anden side er jeg bange for, at manifestet fremstår for tørt og selvhøjtideligt uden disse indslag.

Uanset den endelige udformning så tror jeg dog, at chancerne for at få et større relevant europæisk dagblad til at reagere på manifestet, som værende meget små. Størst chance for at få det bragt og kommenteret vil nok være ved at sende det til Ekstra Bladets (delvis forhåndsværende) anmelder Tom Jørgensen. Her kunne man i følgebrevet spille på, at Ekstra Bladet havde gjort noget godt, da de med deres kunstkampagne for et par år siden ville afsløre den danske “kunstmafia”. Bedre endnu ville det måske være at “indvie” Tom Jørgensen i, hvem der stod bag Transmodernismen. Jeg har mødt ham et par gange og har en fornemmelse af, hvad der tænder ham. Men da jeg både er meget kritisk overfor Ekstra Bladets måde at anskue kunst og i særdeleshed deres omtalte kunstkampagne, ville lysten til at følge op på eksperimentet være stærkt begrænset, hvis det var dette dagblad, som fik manifestet. Desuden er Ekstra Bladet jo netop ikke et dagblad som nyder nogen respekt indenfor danske kunstliv.

Tværtimod, hvis det nu var et indenfor kunstlivet opponionsdannende dagblad, og manifestet blev bragt og omtalt, så stod verden pludselig åben for at følge op med en hel stribe tiltag. Først og fremmest kunne man benytte lejligheden til at få flere dagblade til at hoppe med på vognen, således at man gav indtryk af en større bevægelse (det må være lidt ligesom med sponsering; hvis man først har fået Tuborg eller Carlsberg til at sige ja, så siger alle de andre også ja). Endvidere ville man have mulighed for at arrangere transmoderne udstillinger sammen med kollegaer. Man ville have mulighed for at lave den transmoderne hjemmeside. Man ville kunne lave transmoderne happenings. Mulighederne er mange.

Skulle jeg dog pege på to oplagte steder, hvor ideen med det transmoderne manifest kunne møde negativ kritik, ville det foruden selve manifestets budskab, være navnet og fremgangsmåden.

Navnet: Da jeg i sin tid fik ideen til manifestet, gik jeg naturligvis på Internet for at se, om der var andre manifeste med samme titel. Det fandt jeg ikke. Men i mellemtiden har jeg dog fundet et kunstmanifest, der hedder "The Transmodern Manifesto". Det er skrevet af en Jason Fosler og findes på dennes private hjemmeside. Jeg har ikke kunnet finde andet om ham, end hvad han selv skriver på sin hjemmeside.

Det er en mærkelig hjemmeside, som fungerer som salgsbrochure for Fosler's egne malerier af fugle og sommerfugle. Alle hans malerier, der er forsynet med pris, er systemmalerier i akryl, hvor fugle eller sommerfugle gentages rundt om billedets kvadratiske midte, således at det gentagne dyr fremstår som et mønster. Han budskab med manifestet er at fremme kærlighed og åndelighed i verden. En smagsprøve lyder således: *Transmodern art will integrate the current era's transfixion with material, surface, science, and reason, with the warm and loving embrace of spirit.*

Det er selvfølgelig irriterende, nu efterfølgende, at have fundet dette manifest på Internettet. Det så meget mere, som at jeg synes, at ordet *transmoderne* passer vældigt godt til de intentioner, jeg selv har haft. Spørgsmålet, som jeg dog ikke vil besvare her og nu, er, om jeg skal ignorere, at en åndelig systemmaler i USA har skrevet, hvad han kalder det transmoderne manifest og lagt det ud på sin hjemmeside, eller om mit manifest skal skifte navn?

Fremgangsmåde: Det har slået mig, at måden, at ville organisere det transmoderne på, kunne løbe ind i den kritik, at der her var tale om, at man havde ladet sig inspirere af en meget alvorlig og tragisk begivenhed – nemlig Al Qaedas cellebaserede terrororganisation, der som bekendt havde succes med at eksekvere angreb den

11. september 2001. Ideen med den anonyme afsender kunne tilskrives inspiration fra miltbrandbrevene.

Denne kritik vil imidlertid kunne afvises, såfremt man fandt det nødvendigt. Overvejelserne omkring dette manifest går naturligvis tilbage til, før jeg skrev MFD. På det tidspunkt forestillede jeg mig, at hvis denne "leg" lykkes, ville det være godt at have en hjemmeside for det transmoderne. Dokumentation for dette findes i form af kvittering for køb af domainnavn, hvor jeg oven i købet har søgt en lettere sløring af køber ved at benytte navnet på mit holdingselskab:

Thank you, Das ding an sich,
for placing your order at Speednames - the fast, easy and digital domain registry.

Your request is being expedited by Speednames. Provided that your request is accepted by the local registration authority, the domainname will appear as 'registered' on 'your account' on Speednames.

We have received the following order:

ORDER INFORMATION =====

Order date: Thu Aug 9 13:08:19 UTC+0200 2001

Order no.: 867229

transmodernism.com

Total amount: \$49

Konklusionen på denne sidste del af MAD, dvs. hvad der i en Wärneryd model ville hedde opnået effekt, er af gode grunde ikke med her. Måske vil den være at læse i dagens avis om nogen tid.

Litteraturliste

Sammenlign i øvrigt med litteraturliste for MFD, idet mange af overvejelserne i MAD, er inspireret af samme litteraturmasse.

Bøger

En løbsk verden – hvordan globaliseringen forandrer vores tilværelse, Anthony Giddens, 1999, Hans Reitzels Forlag

Heidegger, Habermas and the Mobile Phone, George Myerson, Postmodern Encounters, Ikon Books Ltd., 2001

Politik, æstetik og kultur, Henrik Kaare Nielsen, Århus Universitetsforlag - 1996

Kunstens og Filosofiens værker efter Emancipationen, Det Kgl. Danske Kunstakademi, 1988,

Den Æstetiske Fordring, Carsten Juhl, Det Kgl. Danske Kunstakademi, 1994

Muren, golfen og solen: en fabel, Jean-François Lyotard, Særtryk # 5, Det Kgl. Danske Kunstakademi, 1993.

Art at the turn of the millenium, editors Uta Grosenick & Burkhard Riemschneider, Benedikt Taschen Verlag GmbH- 1999

Æstetik og Kultur i 90'erne, red. Kyndryp/Nielsen, Århus Universitetsforlag - 1993

En dans på gloser, Søren Ulrik Thomsen, Vindrose – 1996

No Logo, Naomi Klein, Forlaget Klim – 2001 (Westwood Creative Artists Ltd. 2000)

Lyotard and the Inhuman, Stuart Sim, Postmodern Encounters, Ikon Books UK/Totem Books USA – 2001

Faster, James Gleick, Pantheon Books –1999

Sensus Communis Aestheticus, Mikkel Bogh (udleveret tekst fra Teori & formidling)

Kunsthistorie II, Else Marie Bukdahl, kompendium, Det Kgl. Danske Kunstakademi – 1997

Kunsthistorie III, Else Marie Bukdahl, kompendium, Det Kgl. Danske Kunstakademi – 1998

Tidskrifter m.m.

The Long Boom, Wired, Peter Schwartz og Peter Leyden, july 1997

Monoculture, Colors #36

Hvad er et museum, Per Åge Brandt, Nordisk Museologi, 1995-1

Internet

Seeing, Hearing, and Smelling the World, Howard Hughes Medical Institute, <http://www.hhmi.org/senses/start.htm>

National Institute of deafness and other Communication Disorders, <http://.nided.nih.gov/index.htm>

Lyotard and Philosophy of Education, Michael Peters, University of Auckland, <http://www.educacao.pro.br/lyotard.htm>

The Globalization, The Australian Apec Study Centre, Monash University in Melbourne, <http://www.globalisationguide.org/01.html>

Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art, Edward A. Shanken, Duke University, <http://www.duke.edu/~giftwrap/InfoAge.html>

Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art, Edward A. Shanken, Duke University, <http://www.duke.edu/~giftwrap/InfoAge.html>

The Fractal Art Manifesto (by Kerry Mitchell), <http://www.fractalus.com/info/manifesto.htm>

Nokia, http://www.nokia.com/networks/systems_and_solutions/solutions_for/1.23780.1.00.html

Jeff Koons And The Paradox Of A Superstar's Phenomenon, D.S. Baker, *Bad Subjects*, Issue # 4, February 1993, <http://eserver.org/bs/04/Baker.html>

Mark Kostabi on Mark Kostabi, Shout articles - January 2001, (Mark Kostabi - official site), <http://markkostabi.com/shout/jan01.htm>

Panic Art: Rituals of Estheticized Recommodification - an interview with Mark Kostabi by Andrew Haase from 1989, <http://www.freedonia.com/panic/art/art.html>